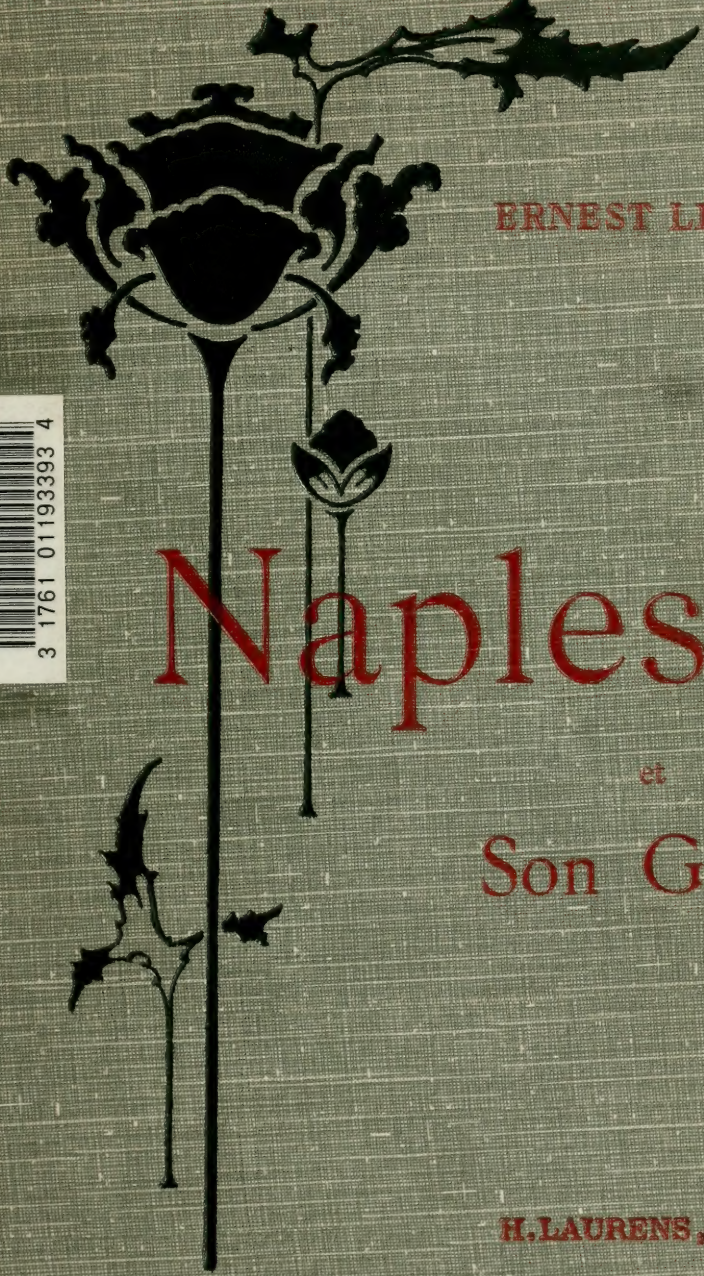
Les Villes d'Art Célèbres



ERNEST LÉMONON

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01193393 4

Naples

et

Son Golfe

H. LAURENS, ÉDITEUR

LES VILLES D'ART CÉLÈBRES

NAPLES

ET

SON GOLFE

MÊME COLLECTION

Avignon et le Comtat-Venaissin, par André Hallays, 127 gravures.

Bâle, Berne et Genève, par Antoine Sainte-Marie Perrin, 115 gravures.

Blois, Chambord et les Châteaux du Blésois, par Fernand Bournon. 101 grav.

Bologne, par Pierre de Bouchaud, 124 grav.

Bordeaux, par Ch. Saunier, 112 gravures.

Bruges et Ypres, par Henri Hymans, 116 gravures.

Bruxelles, par Henri Hymans, 139 grav.

Caen et Bayeux, par H. Prentout, 108 grav.

Le Caire, par Gaston Migeon, 1 vol. 133 grav.

Carthage, Timgad, Tébessa et les villes antiques de l'Afrique du Nord, par René Cagnat, de l'Institut. 110 grav.

Clermont Ferrand, Royat et le Puy-de-Dôme, par G. Desdevises du Dézert et L. Bréhier, 1 vol. 117 grav.

Cologne, par Louis Réau, 127 gravures.

Constantinople, par H. Barth, 103 gravures.

Cordoue et Grenade, par Ch.-E. Schmidt, 97 gravures.

Cracovie, par Marie-Anne de Bovet, 118 gr.

Dijon et Beaune, par A. Kleinclausz, 119 gravures.

Dresde, Freiberg et Meissen, par Georges Servières, 1 vol. avec 119 gravures.

Florence, par Émile Gebhart, de l'Académie Française, 176 gravures.

Fontainebleau, par Louis Dimier, 109 grav.

Gand et Tournai, par Henri Hymans, 120 gravures.

Gênes, par Jean de Foville, 130 gravures.

Grenoble et Vienne, par Marcel Reymond, 118 gravures.

Milan, par Pierre-Gauthiez, 109 gravures.

Moscou, par Louis Leger, de l'Institut, 93 gravures.

Munich, par Jean Chantavoine, 134 grav.

Nancy, par André Hallays, 118 gravures.

Nîmes, Arles, Orange, par Roger Peyre, 88 gravures.

Nuremberg, par P.-J. Rée. 109 gravures.

Oxford et Cambridge, par Joseph Aynard, 92 gravures.

Padoue et Vérone, par Roger Peyre, 128 gravures.

Palerme et Syracuse, par Charles Diehl, 129 gravures.

Paris, par Georges Riat, 150 gravures.

Poitiers et Angoulême, par H. Labbé de la Mauvinière, 113 gravures.

Pompéi (Histoire — Vie privée), par Henry Thédenat, de l'Institut, 123 gravures.

Pompéi (Vie publique), par Henry Thédenat, de l'Institut, 77 gravures.

Prague, par Louis Leger, de l'Institut, 111 gravures.

Ravenne, par Charles Diehl, 133 gravures.

Rome (L'Antiquité), par Émile Bertaux. 136 gravures.

Rome (Des catacombes à Jules II), par Émile Bertaux, 110 gravures.

Rome (De Jules II à nos jours), par Émile Bertaux, 100 gravures.

Rouen, par Camille Enlart, 108 gravures.

Séville, par Ch.-Eug. Schmidt, 111 gravures.

Strasbourg, par Henri Welschinger, de l'Institut, 117 gravures.

Tours et les Châteaux de Touraine, par Paul Vitry. 107 gravures.

Troyes et Provins, par L. Morel-Payen, 120 grav.

Tunis et Kairouan, par Henri Saladin, 110 gravures.

Venise, par Pierre Gusman, 130 gravures.

Versailles, par André Pératé, 149 grav.

Evreux, imprimerie Ch. Hérissey, Paul Hérissey, succr.

Art
L5573n

Les Villes d'Art célèbres

NAPLES

ET SON GOLFE

PAR

ERNEST LÉMONON

Ouvrage illustré de 121 Gravures

L6378
15/8/21

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD, H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

1911

N
6921
N2L4
1911

A MON FRÈRE

Bien affectueusement

E. L.

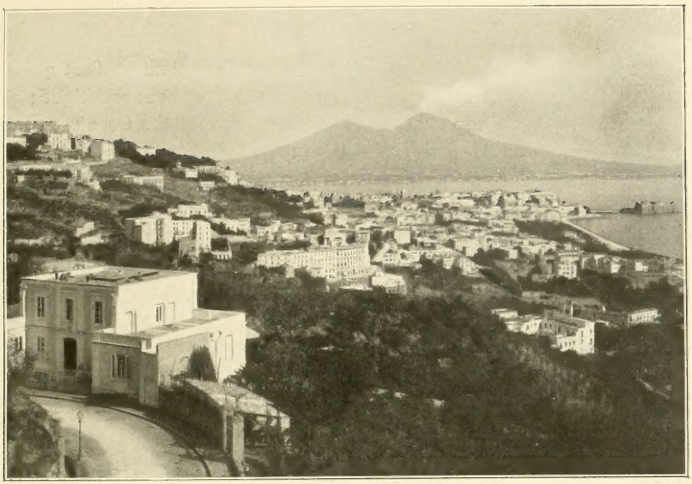


Photo Brogi.

Vue générale de Naples, prise du Vomero.

INTRODUCTION

Beaucoup s'imaginent que Naples n'est pas une « ville d'art » : je souhaiterais que ce livre les convainquît de leur erreur. Il y a autre chose à voir et à admirer à Naples que son site : elle contient dans ses églises et ses vieux palais des merveilles artistiques presque aussi nombreuses et aussi variées que n'importe quelle autre cité d'Italie. Jusqu'au jour où Naples passa à la maison de Savoie, elle connut des maîtres divers dont beaucoup furent d'impitoyables tyrans : chacun cependant lui a appris une forme et des principes d'art nouveaux. De l'art normand, du gothique français, des grandes écoles de peinture de Flandre ou d'Espagne, Naples possède encore de fort beaux souvenirs. De tout temps aussi, elle a accueilli les artistes qui venaient à elle du nord de la péninsule italienne, et le XV^e^ et le XVI^e^ siècles peuvent y être étudiés presque aussi complètement qu'à Rome ou en Toscane. Certes, elle n'a que très tardivement formé une

école : jusqu'au XVII[e] siècle, elle s'est appropriée seulement l'art qui lui venait du dehors ; elle ne fut à la tête d'aucun mouvement artistique ; elle suivit simplement l'impulsion que d'autres donnaient. Ce n'est point cependant une raison pour ne pas étudier son évolution artistique : Naples, comme les plus célèbres cités d'art italiennes, par les maîtres du Nord qui vinrent travailler chez elle, par les élèves qu'ils formèrent, a contribué au grand édifice de la Renaissance.

Au XVII[e] siècle, une école proprement napolitaine s'est constituée, qui eut dans toute l'Italie une influence considérable. Je ne prétends point que cette influence ait toujours été heureuse : le baroque a défiguré, déformé, à Naples et ailleurs, beaucoup de chefs-d'œuvre. S'il n'a pas droit aux louanges que certains lui ont décernées, il ne mérite pas non plus un blâme exagéré : il vaut d'être étudié. Il y a entre ses divers représentants des différences notables : les uns ont été de vrais artistes, les autres de mauvais ouvriers. Naples, avec le baroque, a en tout cas grandement influé sur la vie artistique de l'Italie. Quand le baroque eut disparu, elle est restée, et elle est encore, parmi les plus fécondes sources de cette vie.

Il y a fort peu d'études françaises sur l'évolution artistique de Naples. On ne peut guère citer que le beau livre de M. Emile Bertaux, *l'Art dans l'Italie méridionale*, où est étudiée excellemment le début de la période médiévale. On trouve également d'intéressants travaux dans les *Mélanges d'archéologie et d'histoire* de l'Ecole française de Rome. Les ouvrages italiens sont beaucoup plus nombreux : certains, comme le *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, de Dominici (1742), renferment des erreurs innombrables, d'autres sont au contraire fort complets et précis. On trouve dans deux vieilles revues, l'*Omnibus pittoresco*, le *Poliorama pittoresco*, dans la collection de l'*Archivio storico per le provincie napoletane*, dans celle aussi des *Atti del Accademia di Archeologia di Napoli*, des renseignements très précieux[1] ; aucun ouvrage cependant ne vaut, pour l'étude de l'art à Naples, l'excellente revue *Napoli nobilissima*, publiée par fascicules mensuels de 1892 à 1906, et dont la collection est devenue très rare. Je dois des remerciements particuliers à l'éminent savant qui l'a dirigée, M. Benedetto Croce, pour sa très aimable obligeance.

[1] Comme ouvrages artistiques récents sur Naples ou ses environs, on peut mentionner *Napoli* de Salvatore di Giacomo ; *I campi Phlegrei* de Giuseppe de Lorenzo ; *Neapel* de Rolfs.

Sept chapitres de ce livre correspondent aux grandes époques artistiques qu'a traversées Naples; un autre est consacré aux merveilleuses collections antiques du Musée National. Le dernier parcourt les rives enchanteresses du golfe célèbre, si harmonieusement dessiné, du cap Misène à l'extrémité de la presqu'île sorrentine, où, au milieu des paysages les plus délicieux, se retrouvent tant de souvenirs grandioses des époques grecque et romaine. Ceux-ci embellissent encore ceux-là. Naples elle-même est parmi les sites les plus enchanteurs de cette Italie, terre éternelle de la beauté. Les merveilles artistiques qu'elle renferme, jusqu'ici trop peu connues, sont un joyau de plus à la parure que la nature lui a donnée

Attelage napolitain

Vue générale de Naples, prise du port. A gauche, le Castel Nuovo ; au milieu, sur la hauteur, le château S'-Elme et San Martino.

NAPLES

CHAPITRE PREMIER

NAPLES SOUS LA DOMINATION GRECQUE ET ROMAINE

On ne s'accorde guère sur les origines de Naples. Des hypothèses multiples ont été émises, et des controverses nombreuses engagées. On a même savamment écrit sur la légende de la sirène Parthenopé, qui, n'ayant pu retenir Ulysse, se serait précipitée de désespoir dans la mer : Naples aurait été édifiée sur la colline d'où elle s'élança... Une explication moins simpliste sera plus conforme à la vérité historique. Celle-ci est cependant, il faut le reconnaître, assez difficile à dégager. Naples a porté dans le passé des noms multiples, *Parthenope*, *Palæopolis*, *Neopolis*, — ce sont les trois plus célèbres. Chacun d'eux a eu, du reste, de nombreuses variantes : *Neopolis* est devenu *Neapolis*, *Nympolis*, puis

sous l'influence latine, *Neapolis*, que les Grecs prononçaient et écrivaient *Neapolis*. — Beaucoup ont contesté l'authenticité du nom de *Parthenope* qu'on n'a retrouvé sur aucune monnaie. Il semble cependant probable que ce nom a été porté par ce qui fut l'embryon — ou l'un des embryons — de la Naples actuelle. Quelques mille ans avant l'ère chrétienne, des colonies grecques de races diverses (chalcidienne, erétrienne) s'établirent à Capri, à Sorrente, à Ischia, et c'est par celle d'Ischia, composée sans doute de Chalcidiens, que Cumes fut fondée. Eusèbe place la fondation de Cumes en 1050 avant Jésus-Christ. Les Cumains colonisèrent par la suite la contrée où ils résidaient, et parvinrent ainsi à Naples. Ils y trouvèrent d'autres colons grecs, sans doute des colons venus de Rhodes, qui avaient édifié une petite cité sur le promontoire de Pizzofalcone. Celui-ci était habité depuis les temps les plus reculés : on a retiré en effet de ses grottes des armes et de nombreux instruments domestiques, remontant à l'âge de la pierre, que M. d'All d'Ossio a longuement et savamment étudiés. On a également établi que, postérieurement, il y avait été construit un port, qui devait s'appeler *Phalère*, comme du reste beaucoup d'autres. Dans l'antiquité, ce terme était en quelque sorte générique : il s'appliquait à tout lieu « blanchi par l'écume des flots ». Homère parle dans l'Iliade de *Cumata phalerionta*. *Sebmonte* désignait de même tout lieu de *molti bassi*. Il y eut autrefois beaucoup de *Phalère*, depuis celles situées sur les côtes d'Eubée et de Crète jusqu'au port d'Athènes. Le terme de *phalerionta*, employé par Homère pour Cumes, doit s'appliquer avec autant de raisons au Pizzofalcone, qui, comme la roche cuméenne, était battu par la mer.

La cité même construite sur le Pizzofalcone par les colons de Rhodes et leurs prédécesseurs, s'appelait-elle *Phalère* ou *Parthenope* ? Il semble probable qu'elle portait ce dernier nom, qui était celui de la Sirène qu'on prétendait morte en ces lieux. La légende de la Sirène est en effet très ancienne, et c'est toujours dans les parages de Capri, d'Ischia, de la péninsule sorrentine, qu'on s'est plu à faire vivre — et mourir — les filles d'Acheloos et de Calliope. Leur culte a été répandu depuis la plus haute antiquité dans toute l'Italie méridionale.

Quand les Cumains eurent découvert *Parthenope*, leur premier soin fut de la détruire, elle et ses habitants. La jalousie seule les guidait. Mais l'oracle ayant déclaré que la cité de la Sirène devait être relevée, et le culte de celle-ci rétabli, ils appelèrent à eux des Grecs de la mère patrie, sans doute des Chalcidiens, et des îles environnantes, et réédifièrent la ville. Cela se passait vers le VI^e^ siècle avant notre ère.

Phot. Braun

Vue générale de Naples prise du Pausilippe.

Ces divers événements sont rapportés par les auteurs anciens, ce qui leur donne quelque authenticité. L'intervention de l'oracle est racontée notamment par Scimno di Scio, la venue des Chalcidiens par Strabon. Pline insiste tout spécialement sur l'importance de l'élément chalcidien dans la création de Naples : pour lui, les Chalcidiens sont les véritables fondateurs de la cité.

Si la destruction et la reconstruction de *Parthenope* semblent certaines, le lieu même où était cette *Parthenope* l'est beaucoup moins. Nous l'avons placée sur le Pizzofalcone, mais beaucoup lui assignent un autre emplacement : la petite colline de San Giovanni Maggiore. M. de Petra, qui tient pour cette dernière opinion, tout en reconnaissant que Naples a dû être fréquentée dès l'âge de la pierre, puis plus tard par des rameaux de la grande famille pélasgique, ne tient nul compte des découvertes faites dans les grottes du Pizzofalcone, qui établissent pourtant que cette colline fut habitée par des Troglodytes. D'autre part, il est démontré par les fouilles opérées dans la via Mezzocannone, et ainsi que le soutient M. de Petra, qu'une cité très ancienne existait sur la colline de San Giovanni Maggiore...

Il paraît vraisemblable que si, à l'origine même, c'est le Pizzofalcone qui a été habité, la population s'est cependant portée peu à peu vers l'est, vers San Giovanni Maggiore. La cité que les Cumains démolirent était-elle située sur le Pizzofalcone, ou déjà sur la colline de San Giovanni Maggiore : on ne le sait encore. Il est certain que des fouilles nouvelles seraient nécessaires sur le Pizzofalcone, et peut être aussi dans la vallée qui s'étend entre celui-ci et la colline de San Giovanni Maggiore, laquelle forme actuellement le centre même de Naples... En tout cas, la reconstruction opérée par les Cumains sur les conseils de l'oracle a été faite sur la colline de San Giovanni Maggiore. On a trouvé dans la via Mezzocannone, et aux environs de celle-ci, les restes de deux murailles très anciennes, qui établissent d'une part que la colline de San Giovanni fut habitée, d'autre part que la colline voisine, celle de l'Université, le fut aussi. Et voici comment ces deux faits peuvent s'expliquer :

Les Chalcidiens appelés par les Cumains jugèrent trop exiguë, et surtout mal construite, la *Parthenope* de San Giovanni Maggiore. Ils construisirent à côté d'elle, sur la colline voisine de l'Université, une ville nouvelle, régulière, carrée, selon les règles alors en usage. Le Pirée a été le type de ces cités où toutes les rues étaient droites, et se coupaient perpendiculairement. La *Neapolis*, la ville nouvelle, avait, comme

limites extrêmes, la via Mezzocannone à l'ouest, la porta San Gennaro au nord, San Agostino alla Zecca à l'est, l'Université au sud. Si l'on trace

Vue générale de Naples, ouest et du Pausilippe.

des lignes entre ces différents points, on dessine un rectangle, qui était celui même occupé par *Neapolis*. Les rues y sont encore aujourd'hui régulières et droites : la strada Forcella, la strada dei Tribunali, la

strada Sapienza, qui datent de plusieurs siècles avant Jésus-Christ, sont des voies rectilignes que coupent à angles droits d'autres voies rectilignes.

Cette régularité dans le plan de *Neapolis*. — *Parthenope*, ou *Palæopolis* (la vieille ville), était au contraire tortueuse et courbe : on s'en rend compte aujourd'hui encore en allant à San Giovanni Maggiore et en visitant ses alentours immédiats, a été la cause de controverses multiples. Certains ont dit : seuls, les Athéniens savaient construire des cités régulières; donc *Neapolis* n'a pas été construite par des Chalcidiens, mais par des Athéniens. On leur a répondu qu'outre le témoignage des historiens anciens, il y avait celui des monnaies, et que celles-là comme ceux-ci prouvaient que les Athéniens n'avaient pris une part à la construction de *Neapolis* que tardivement. Il serait, à notre avis, aussi absurde de leur en refuser une que de les considérer comme les seuls fondateurs de la nouvelle cité. Strabon, après Lutazio, dit avec raison que *Neapolis* doit la vie à des Chalcidiens d'abord, à des Ischiens ensuite, à des Athéniens enfin. Les monnaies qu'on a retrouvées confirment cette opinion. Les plus anciennes portent une tête de sirène, et c'est seulement plus tard qu'apparaît la tête d'*Athena Galeata* (casquée). Des monnaies frappées à Naples en 424 avant J.-C., en l'honneur de la paix de Gela conclue entre les cités siciliennes et Athènes, portent notamment cette dernière effigie. M. de Petra a savamment écrit l'histoire des premières monnaies cumaines et napolitaines, qui ont permis de fixer, au moins approximativement, au V^e^ siècle, la venue des Athéniens à Naples[1].

Les Athéniens, une fois fixés à *Neapolis*, lui imprimèrent leurs coutumes et leurs traditions. C'est l'athénien Diotimo qui y créa les *corse lampadiche*, qui se perpétuèrent pendant longtemps. Le *vico lampadico* a dû son nom à ces réjouissances publiques. C'est sur l'organisation municipale d'Athènes que *Neapolis* copia sa propre organisation ; et les *fratrie*, comme toutes les autres institutions de l'époque grecque, durèrent même quand Naples fut tombée au pouvoir de Rome. Tite Live nous dit avec beaucoup de détails — dont quelques-uns paraissent du reste inexacts, — les événements qui marquèrent les années 328-326 avant Jésus-Christ, à la suite desquels Rome conclut avec Naples un traité d'alliance. Ce qu'il importe de retenir, c'est que *Neapolis* et *Palæopolis* firent à Filone et à ses troupes un accueil différent : tandis que celle-là résistait ou tentait de résister, celle-ci se rendait, — comme du reste un

[1] Voir sur la domination grecque et romaine à Naples, au point de vue historique, notre ouvrage *Naples, ses monuments historiques et sociaux*, Plon, 1870, chapitre I.

siècle plus tôt, vers 420, elle s'était rendue devant les Samnites, déjà maîtres de Cumes. Et la conquête romaine fit aux deux cités, la vieille et la nouvelle, que séparaient toujours leurs murs, un sort différent. Mais bientôt, on songea à les réunir. Jusqu'alors, elles ne communiquaient que par des portes, dont l'une, la *porta Ventosa* a été découverte en même temps que les murailles de la via Mezzocannone Elles avaient conservé leurs deux noms : *Palæopolis*, *Neapolis*. Tite Live écrit que *Palæopolis* disparut : « *Palæopolis fuit* ». Ce qui ne veut pas dire que les Romains la détruisirent, mais seulement qu'ils la réunirent à *Neapolis*. Celle-ci, en effet, tandis que *Palæopolis* végétait, avait pris plus d'extension et d'importance. La vieille cité, la cité mère, était devenue un simple faubourg. Aucune monnaie ne fut frappée à son nom : c'est toujours *Neapolis* que les monnaies mentionnent. — Et la réunion de *Palæopolis* à *Neapolis* explique peut-être pourquoi on n'a pas toujours distingué entre les deux cités. Depuis l'époque romaine, en effet, il n'y en eut plus qu'une seule : *Neapolis*. On oublia parfois que celle-ci était faite de deux éléments, dont l'un le plus ancien, celui qui eut dû attirer l'autre, se fondit au contraire en lui.

La vieille grotte du Pausilippe.

La Naples romaine fut d'abord *civitas fœderata*, plus tard elle devint municipe, plus tard encore colonie. On a retrouvé un marbre portant ces mots : « *Colonia Aurelia, Augusta, Antoniana Félix, Neapolis* », et

diverses autres inscriptions qui attestent que c'est sous Alexandre Sevère que le titre honorifique de colonie lui fut décerné. Les deux surnoms d'« Aurelia » et d'« Augusta » lui avaient été donnés par Marc Aurèle, « Antoniana Felix » par Caracalla. Devenue romaine, Naples n'en conserva pas moins ses habitudes, son caractère, même son organisation politique grecque. Ce qui n'empêcha pas les empereurs de la combler de faveurs. Ils avaient en elle une alliée fidèle, surtout ils étaient séduits par la beauté de son site et la douceur de son climat. Auguste, Adrien l'agrandirent, puis Valentinien III. On a découvert en 1747, un marbre qui rappelle les travaux exécutés sous celui-ci : « *Dii Placidius Valentinianus augustissimus*, » lit-on, ... *neapolitanam civitatem ad omnes terrae marique incursus expositam et nulla securitate gaudentem ingenti studio atque sumptu muris turribusque munivit.* » A la fin de l'empire romain, Naples s'étendait à l'est à peu près jusqu'au Castel Capuano et au Carmine ; au nord, c'était toujours la Porta San Gennaro qui la délimitait ; à l'ouest, le Pizzofalcone, dont le nom était alors *Egla*, *Ecla* ou *Echia*[1], était habité surtout par de riches romains qui y avaient fait construire de somptueuses villas. C'était là qu'était la célèbre villa de Lucullus, dont les jardins fleurissaient aussi la petite île voisine, l'île de Megaris, où fut édifié plus tard le Castello dell'Ovo. La villa de Lucullus ne pouvait rivaliser qu'avec quelques autres, édifiées sur les flancs du Pausilippe, et dont l'une surtout, qui appartint d'abord à ce même patricien, plus fameux encore par sa sensualité que par ses conquêtes, puis à un autre sybarite de marque, Vedius Pollion, est restée célèbre. On en voit encore, ou en devine plutôt, quelques restes. La petite île de la *Gaiola*, à laquelle on accédait de la terre ferme par des arches, le village si pittoresque de Marocchiano, qui dépendait, lui aussi, de la villa, et où une colonne cannelée indique encore l'emplacement d'un temple de Vénus Euplée, le cap Coroglio couronné d'arbres verts, Nisida qu'un tunnel creusé au fond de la mer joignait à la côte, revivent, empreints de la splendeur du passé, pour qui les visite avec Virgile comme guide. Le poète qui habita, lui aussi, sur le Pausilippe, était un familier de Pollion : il a dédié à son ami l'une de ses églogues[2], et célébré le faste de sa demeure. Son nom est même resté attaché aux lieux où s'élevait celle-ci :

[1] Le nom de *Pizzofalcone* n'a guère été adopté qu'au XIIIe siècle, au temps des Souabes. Les noms d'*Egla*, *Ecla* ou *Echia* proviennent peut-être de celui d'Hercule. Une légende dit en effet qu'Hercule menait paître sur le Pizzofalcone les troupeaux qu'il avait volés à Geryon.

[2] La [illegible] églogue du [illegible] livre de l'*[illegible]* est intitulée *Pollion*.

une petite terrasse au bord de la mer, au lieu dit la *Gaiola*, s'appelle encore aujourd'hui la *Scuola di Virgilio*... Les myrtes, les lierres, les bruyères ont envahi le vaste domaine, d'où la vue est incomparable, respectant à peine quelques gradins du théâtre. Le silence règne aujourd'hui là où la vie fut si intense, si bruyante, si folle... Pollion légua sa villa à Auguste, qui y demeura longtemps. L'empereur fréquenta aussi Capri, où existait une sorte d'académie, dont les membres, les Ephèbes, partageaient leur

L'île de Nisida (au fond, à droite, le cap Misène).

temps, selon l'usage grec, entre la vie de l'esprit et les exercices du corps. Il se fit construire, sur la hauteur appelée aujourd'hui Monte del Soccorso, une villa entourée de jardins, cette « villa de Jupiter » dont Tibère fit plus tard sa résidence. Ce dernier empereur fit édifier aussi douze autres villas, portant les noms des douze grands dieux, qui s'étagèrent sur les pentes de l'île et jusque sur le plateau d'Anacapri [1]. Néron, lui, demeura surtout à Naples : il se plaisait à recueillir au théâtre, dont on a retrouvé les ruines dans la strada Anticaglia, les applaudissements de la foule. Marc Aurèle allait à l'Odéon recevoir les leçons de Polemone, qu'on prétendait être un second Démosthène... Tous les autres empereurs romains vinrent,

comme ceux là, à Naples, ou dans ses environs immédiats, tous... même le dernier, Romulus Augustule, qu'Odoacre relégua dans l'ancienne villa de Lucullus, avec une pension de 6 000 livres d'or

Les plus grands citoyens de la Rome antique furent, comme ses maîtres, les amants de la beauté de Naples. C'est des flancs du Pausilippe que sont sortis les *Géorgiques* et l'*Enéide* : le « Cumanum » de Cicéron, où il commença d'écrire son ouvrage célèbre, « de republica », était tout proche. Dans les champs phlégréens, on retrouve à chaque pas des souvenirs classiques... C'est à Nisida que Brutus et Cassius ourdirent la conjuration contre César, là encore que Brutus, après le meurtre, fit ses adieux à Porcia ; là que celle-ci, quand elle apprit la défaite de Philippes, se donna la mort. C'est dans l'île de Mégaris que Cicéron, après l'assassinat de César, se rencontra avec Brutus fugitif... Les pierres que Naples même a conservées de son passé évoquent elles aussi sans cesse ceux qui furent ses premiers hôtes.

Ces pierres sont bien plus nombreuses qu'on ne le croit d'ordinaire. Beaucoup portent des inscriptions qui ont permis de déterminer leur époque exacte. La plupart, qui sont aujourd'hui au Musée National, ont été trouvées au cours des grands travaux d'alignement et d'assainissement entrepris à Naples au lendemain du choléra de 1884. Mr. Colonna en a dressé en 1898 un savant catalogue, indispensable à tous ceux qui veulent les étudier en détail[1]. Mais, outre ces fragments isolés, qui ne permettent pas de reconstituer les édifices dont ils faisaient partie, on a découvert des restes importants de monuments qu'on a pu identifier ; c'est dans la via San Agostino alla Zecca, des thermes fort vastes ; dans la via Anticaglia, un théâtre (8 gradins de marbre longs de $0^{m},78$, larges de $0^{m},44$) ; près de la via San Giovanni a Mare, un buste de femme représentant Parthénope, et appelé dans le peuple *A Capo'e Napuli*, qui devait se trouver à l'extrémité d'un hippodrome. Deux belles colonnes corinthiennes provenant d'un temple des Dioscures, qui fut construit au premier siècle de l'Empire par Tiberio Giulio Tarsa et Pelagone, ornent aujourd'hui la façade de l'église San Paolo Maggiore, dans la strada de Tribunali. Sous cette même église, on a découvert deux splendides torses de marbre, vêtus de chlamydes, qui sont certainement ceux des statues de Castor et de Pollux. Le cloître de l'église possède aussi une vingtaine de colonnes antiques en granit, qui doivent provenir soit du temple des Dioscures, soit d'un autre édifice voisin.

[1] Colonna, *Sculture antiche del Museo Nazionale*, Naples, 1901

Pétrone a donné dans le *Satyricon* une peinture très exacte de ceux qui vécurent dans la Naples romaine. Les napolitains d'aujourd'hui ont du reste gardé la marque de leurs origines. A Naples, aujourd'hui comme jadis, on vit dans la rue, au grand air : on trouve les mêmes commères jacassantes, les mêmes gamins fripons que Pétrone a si savoureusement décrits. Le marché aux hardes se tient encore au Carmine et à la Porta Nolana. Les vendeurs d'herbes s'égosillent toujours à crier leurs marchandises, le *marruzzaro* à vanter ses coquillages de la même *tremula tœterrimaque voce*. Et le patois du peuple a aussi des souvenances gréco-romaines ; il y a des proverbes, des apostrophes, des locutions vulgaires qui disent nettement leurs ascendances. Le type de la race, les gestes, l'expressivité de la mimique et de la voix, sont bien ceux d'Eumolpe, de Gitone, et d'Ascilto, les protagonistes célèbres du *Satyricon*. (V. *Napoli*, par Salvatore di Giacomo).

Naples a conservé, des premiers siècles de notre ère, des catacombes très curieuses, beaucoup plus intéressantes, à maints points de vue, que celles de Rome. Mais on a découvert aussi, dans son sous-sol, des sépultures d'une époque encore plus ancienne, portant des inscriptions grecques. Ces sépultures se trouvaient hors de l'ancienne ville, au delà de la Porta San Gennaro, entre celle-ci et l'église actuelle San Gennaro extra mœnia. Dans la strada de Vergini, on a découvert en 1759, sous le palais Moscati, une tombe grecque, et sous l'église S. Vincent de Paul un colombaire, avec les cendres d'un enfant du nom d'Aristone, qu'on a pu identifier grâce à une épitaphe en langue grecque. On a découvert plus tard, dans cette même région de Vergini, d'autres sépulcres païens, également de l'époque grecque. Les fouilles les plus récentes, qui ont été faites dans la via de Cristallini, sous le palais de Donato, ont abouti à la découverte de trois belles chambres funéraires, indépendantes les unes des autres, ayant chacune leur hypogée. Les chambres ont, le long de leurs parois, des bas-reliefs de marbre, dont certains sont délicieux de simplicité et de finesse : voici deux vieillards revêtus de la toge : l'un est assis, l'autre lui tend la main ; voici une jeune femme morte en couches ; voici une autre femme, jeune aussi, l'air triste, solitaire et abandonnée (sans doute une veuve), assise sur une banquette, la tête appuyée dans le creux de la main, qui semble méditer ou pleurer. Sur chaque bas-relief, on retrouve un même mot : *Kaire*, l' « ave », ou le « salve », le salut amical, des Grecs, que les Latins conserveront. Les urnes funéraires, les *olle*, sont placées dans des niches tout autour de la chambre. Les hypogées ont également des détails très curieux : les pavements sont en mosaïque sur fond rouge, les

parois peintes d'ordinaire en blanc; de petites colonnes plates, de style corinthien, avec des chapiteaux très fins, les partagent en parties à peu près égales; ces colonnes sont reliées entre elles par des guirlandes ou des couronnes de feuillages et de fruits de couleurs diverses. Autour de la pièce sont les tombes; sur chacune d'elles est un coussin de terre cuite peinte, sans doute pour soutenir la tête du mort pendant le temps qui précédait la mise au tombeau. Dans l'un des hypogées se voit une belle tête de Méduse, creusée dans le tuf.

On a découvert récemment, toujours dans la via de Cristallini, une autre chambre funéraire que le sol glissant n'a pas encore permis d'explorer. Tout fait supposer que la région de Vergini renferme encore un très grand nombre de sépultures de l'époque grecque. Il est fort probable qu'on en trouverait jusqu'aux catacombes de San Gennaro, qui datent du premier siècle de notre ère. On peut d'autant plus le supposer, qu'on a découvert dans ces catacombes une sépulture grecque, dont les murs étaient couverts de noms écrits à l'ocre rouge. Mais les sépultures qu'on a déjà explorées dans la via de Cristallini et dans toute la région de Vergini doivent être les plus anciennes, car elles témoignent d'un goût plus fin et plus pur que celles des catacombes. Il paraît en tout cas certain que les chrétiens ont construit celles-ci à la suite et dans le prolongement des cimetières païens.

Beaucoup pensent que les catacombes de San Gennaro ne sont pas des catacombes chrétiennes, mais des catacombes païennes. On fonde cette opinion sur la décoration des murs qui est presque partout identique à celle des maisons de Pompéi. Ici et là, ce sont les mêmes feuillages, les mêmes fruits, les mêmes oiseaux peints sur fonds bleu, rouge ou jaune. En maints endroits, les catacombes de Naples n'ont aucune figure religieuse... Ce sont cependant, à n'en pas douter, des catacombes chrétiennes, uniques en leur genre, il faut le reconnaître. Les chrétiens de Naples n'ont pas, au début du christianisme, inventé de nouvelles décorations murales: ils ont peint, dans les lieux où ils se réunissaient, les sujets qui leur étaient familiers, et qui n'avaient rien de choquant pour leurs nouvelles croyances. Ce ne fut que plus tard qu'ils commencèrent à représenter des sujets chrétiens; mais ceux-ci auront quand même, pendant longtemps, des souvenances pompéiennes, dans le dessin, le coloris, l'ornementation. C'est ce mélange d'art païen et d'art chrétien qui fait surtout l'intérêt des catacombes napolitaines : celles de Rome ne présentent rien de semblable.

Dans le vestibule supérieur au plafond colorié, s'aperçoivent trois peintures, dont deux seulement sont distinctes : l'une d'elles représente

Adam et Eve, — et non Bacchus et Ariane, comme l'ont dit à tort M. S. Lerillo et ceux qui, avec lui, croient païennes les catacombes de San Gennaro : l'autre, un groupe de trois jeunes filles occupées à construire une tour. On croit reconnaître dans cette dernière peinture, comme l'a expliqué M. Emile Bertaux, une allusion à un livre canonique, du I^er^ siècle de notre ère, *le Pasteur*, dû à Hermas, frère de Pius, évêque de Rome. Dans le vestibule inférieur se voient un *Saint-Pierre* et un *Saint-*

Photo Amato

Naples. Catacombes de San Gennaro.

Paul assez différents l'un de l'autre, mais d'un travail également mou et relâché. On ne se trouve plus, comme dans le vestibule supérieur, en présence d'œuvres exécutées au début du Christianisme ; *Saint-Pierre* et *Saint-Paul* doivent dater au moins du V^e^ siècle, et portent les marques certaines de la décadence. Il y a aussi dans les galeries d'assez nombreuses effigies personnifiant les défunts dont les noms sont encore visibles ; d'autres représentent des sujets pieux comme la Vierge ou le Seigneur. Une des plus jolies peintures de cette nature est celle qui porte ces mots : *Bitalia in pace*.

Les catacombes de San Gennaro sont également intéressantes au

point de vue architectonique. Elles forment un vaste système de galeries et de chambres, dans les parois desquelles sont pratiquées les tombes superposées. Surtout, elles expliquent la forme des basiliques chrétiennes, qu'on a cru pendant longtemps copiée sur les basiliques païennes. Les basiliques chrétiennes ont pris au contraire leur forme dans les chapelles des catacombes. La *basilique de Saint Janvier*, qui date du Ve siècle, époque où fut transporté et inhumé dans les catacombes napolitaines le corps du saint, décapité à la Solfatare, a servi de modèle à beaucoup de constructions postérieures[1].

Le sous-sol de Naples renferme encore diverses autres catacombes : celles de San Gaudioso, de San Vito, de San Severo, de San Efrem vecchio, bien que moins importantes, possèdent aussi quelques souvenirs intéressants : les peintures qu'on y voit, notamment dans celles de San Severo, sont cependant toutes de la décadence, et la plupart assez mal conservées. Dans les environs de Naples, notamment à Castellamare, à Maiori, à Avellino, on trouve également des catacombes, encore insuffisamment explorées.

Une vieille crypte, dont l'origine est inconnue, mais qui est sans aucun doute très ancienne, située à Naples près de la via Sedile di Porto, — la trouver est fort difficile, — mérite d'être mentionnée parmi les souvenirs de l'époque romaine. Cette crypte, dite de Saint-Asprenus, a la forme d'une croix. Elle a été certainement utilisée par les chrétiens, mais peut-être aussi avant eux par les païens. L'urne de marbre blanc, servant de bénitier, qui repose sur une colonne en spirale, est, sans conteste, une œuvre romaine de la période classique païenne. Cette urne a dû être à l'origine une urne funéraire, car elle porte ces mots : *Cn. Pompeius Epirus*. On voit encore dans cette vieille crypte deux très belles « transennæ », qui sont, elles, des œuvres byzantines (V. *infra* p. 42).

Naples, devenue chrétienne, eut de nombreuses basiliques. L'une des plus anciennes est Santa Restituta, qui subsiste encore aujourd'hui, incorporée au Dôme. Elle fut construite au IVe siècle sous Constantin, et était dédiée au Sauveur et aux saints Apôtres et Martyrs. C'est une église à trois nefs, séparées par des colonnes de marbre cipolin à chapiteaux corinthiens, provenant d'édifices païens, peut-être d'un temple d'Apollon, dont, d'après certains, elle aurait pris la place.

1. M. Schultze estime que le vestibule qui précède la basilique est plus ancien qu'elle, et a été sans doute utilisé avant le christianisme. On a retrouvé en effet dans ce vestibule des traces de peintures représentant des scènes bachiques. (V. *Atti dell' Accademia di* [illegible] *di Napoli*, vol. [illegible], année 187[illegible].)

San Giorgio Maggiore fut construite au début du Vᵉ siècle. Elle s'appelait alors « Basilica Severiana », du nom de l'évêque Severe, qui la fit édifier. Il y avait autrefois à l'abside une grande mosaïque représentant le Sauveur, les douze Apôtres et quatre prophètes : Isaïe, Jérémie, Daniel et Ezéchiel, qui n'existe plus ; mais on voit encore un fragment de l'ancienne abside, fort curieux. Celle-ci était ronde et à arches ouvertes; derrière, courait un couloir concentrique où se tenaient les fidèles. C'est l'une des rares absides rondes qu'on ait retrouvée.

A la fin du Vᵉ siècle, ou au début du VIᵉ, fut édifiée, à côté de Santa Restituta, sur l'emplacement qu'occupe actuellement le Dôme, la Stefania, du nom de l'évêque Stephane Iᵉʳ. De cette basilique, il ne reste rien aujourd'hui. Elle était précédée d'un atrium, au milieu duquel était une cantharus de porphyre pour les ablutions. Elle avait trois nefs, avec six colonnes de chaque côté. Au milieu du sanctuaire était la confession (succorpo), sur les murs de laquelle saint Athanase avait fait peindre *les Docteurs de l'Église*.

C'est à peu près de la même époque que date le baptistère de San Giovanni in Fonte, qu'on voit encore actuellement au fond du bas côté droit de Santa Restituta. Le dôme a eu deux baptistères, un construit par l'évêque Soter (462-492), un autre par l'évêque Vincent (555-578). Certains pensent que San Giovanni in Fonte est le baptistère de Soter, d'autres, que c'est celui de Vincent. La première hypothèse semble la plus vraisemblable : San Giovanni in Fonte est en effet situé à l'abside de Sᵗᵃ Restituta ; l'autre baptistère, qui n'existe plus, devait être celui de la Stefanie. Quelle que soit son origine, San Giovanni in Fonte offre l'un des plus anciens exemples d'une coupole sur plan carré. Cette coupole possédait de splendides mosaïques, dont quelques-unes sont encore assez bien conservées. *La pêche miraculeuse*, *le Christ donnant la loi à saint Pierre et à saint Paul* sont les meilleures ; *la Samaritaine au puits* est également intéressante. Des *Noces de Cana* et des autres décorations, — la coupole a huit compartiments, — il ne reste que des fragments insuffisants. Le fond de la coupole porte les lettres symboliques *Alpha* et *Oméga* sur fond bleu semé d'étoiles. La chapelle a la forme carrée, mais elle a subi tant de transformations qu'il est difficile de savoir exactement ce qu'elle était autrefois. Il semble que la porte d'entrée devait être à droite de la porte actuelle, à cause de la direction du monogramme de la coupole. Il devait exister des fenêtres, qui ont été murées. Sur les murs, on a peint une grande tête de Christ et une autre de la Vierge, qui sont encore assez bien conservées.

Les mosaïques de San Giovanni in Fonte sont la marque des nouveaux

maîtres que Naples connut après la chute de l'Empire romain. Wisigoths, Vandales, Ostrogoths la dévastèrent d'abord tour à tour, sans laisser de leurs passages d'autres souvenirs que des ruines ; mais avec Bélisaire et la domination byzantine, la cité campanienne apprit des formules d'art qu'elle ignorait jusqu'alors. Certes, il existait déjà un art mosaïste campanien, très primitif, qui s'était inspiré des mosaïques pompéiennes et greco-romaines, mais les mosaïques de San Giovanni di Fonte dénotent une science plus approfondie et plus consciencieuse, et trahissent indiscutablement, comme celles de Rome et de Ravenne, une influence orientale. Il est fort probable que plusieurs basiliques de Naples furent décorées comme nous apparaît aujourd'hui le petit baptistère du Dôme. Les maîtres divers que dans la suite de son histoire Naples a connus, lui ont chacun, comme Byzance, apporté quelques miettes de leurs trésors artistiques

Photo Alinari

Musée National. Vase avec un Satyre et des Bacchantes

Photo Alinari

Course d'amours (bas-relief).

CHAPITRE II

LA STATUAIRE ANTIQUE AU MUSÉE DE NAPLES

Le Musée National de Naples est un de ceux où l'on peut suivre le mieux l'histoire de la statuaire antique. Il renferme un nombre considérable d'œuvres de l'antiquité grecque et romaine, et les principales écoles de sculpture de celle-là et de celle-ci y sont représentées. Malheureusement, certaines œuvres ont été abîmées par des réparations maladroites.

Il existe plusieurs guides de ce Musée dont quelques-uns sont excellents, et beaucoup détestables. Un très grand nombre d'œuvres ont été faussement identifiées lors de leur découverte, et continuent dans de nombreux manuels à porter des noms erronés : il y a par exemple un buste en bronze, dénommé le plus souvent buste de Sénèque, qui n'est pas du tout celui du célèbre philosophe[1]. Il serait aisé de citer cent autres exemples analogues. D'autre part, beaucoup d'œuvres sont non des originaux, comme on le dit volontiers, mais des copies ; certaines copies semblent avoir été faites peu après l'original, d'autres au contraire n'ont dû être exécutées que bien postérieurement... On voit que si dans le vaste musée de Naples on veut éviter les erreurs, il faut ne placer sa confiance qu'à bon escient.

[1] Nous avons cependant noté même, sous les illustrations de ce chapitre, l'usage subsister, pour la commodité du lecteur, les appellations généralement employées.

Dans ce chapitre, le lecteur ne trouvera pas une liste de toutes les œuvres qui méritent d'être étudiées, mais seulement l'indication de quelques-unes de celles qui lui permettront de suivre le mieux en Grèce et à Rome l'évolution de l'art du marbre et du bronze. Certaines ont déjà été signalées dans les excellents volumes de M. Thedenat, sur Pompéi, parus dans cette collection. Il y en a en effet beaucoup qui proviennent des fouilles

Une salle des grands bronzes. A gauche, au premier plan, *Mercure au repos* ; au second plan, *Satyre ivre*. A droite, au premier plan, un *Lutteur* ; au second plan, au centre de la salle, *Satyre ivre*. Adossées au mur, les *Danseuses d'Herculanum*, dont l'une est en partie cachée par un *Lutteur*.

de cette ville, d'autres, au moins aussi nombreuses, qui proviennent de celles d'Herculanum ou d'autres cités campaniennes. D'autres proviennent des collections des Farnèse, d'autres enfin ont été achetées.

L'édifice, dans lequel est aujourd'hui le Musée de Naples, a été commencé entre 1583 et 1586, sur des plans dressés par Fontana, fils du célèbre architecte, et à la demande du duc d'Ossuna, vice-roi de Naples, pour les écuries royales. Celles-ci n'y furent du reste pas établies, et le comte de Lemos, qui succéda au duc d'Ossuna, fit achever le palais, qu'on inaugura le 14 juin 1616. L'Université y fut installée,

et y demeura jusqu'en 1780, époque à laquelle l'expulsion des Jésuites permit de la transférer dans le Gesu Vecchio. En 1790, l'édifice de Fontana, auquel travaillèrent par la suite Fuga, puis Schiantarelli, fut disposé pour servir de musée [1]. On y transporta les marbres et les bronzes trouvés à Herculanum, qu'on avait d'abord réunis dans un petit musée situé à Portici [2], et les splendides collections que la Cour de Naples

Une salle des grands marbres. Au centre, au premier plan, *Harmodius et Aristogiton;* au troisième, *Vénus Callipyge;* au quatrième, *Satyre dansant portant Bacchus enfant.*

avait héritées d'Elisabeth Farnese. Toutes les fouilles de Pompéi, de Capoue, de Cumes, de Pouzzoles, de Gaète, de Locres, y ont depuis été

[1] Finelli travailla également au Musée National, et exécuta notamment les consoles qui soutiennent les balcons, et les chapiteaux des colonnes. Angelo Laudi, qui avait exécuté un tabernacle et un tombeau à l'Annunziata, et Tommaso Montani, sculptèrent de très nombreuses décorations. A celui-ci furent dues des statues, et les médaillons de la *Sagesse*, de la *Récompense* et de la *Médecine*. Cassano exécuta une statue de l'*Utriusque juris*, d'Auria une statue de la *Philosophie*, Naccherino une statue de la *Théologie*.

Voir sur les fouilles d'Herculanum *ci-dessus*, chapitre IX.

[2] Les Farnèse avaient, au XVI^e^ siècle, réuni une splendide collection d'antiques, dans leur palais de Rome et leurs jardins du Palatin. Charles IV de Naples hérita ces collections de sa mère Elisabeth Farnèse.

groupées. En 1816, le Musée prit le nom de Musée Royal Bourbon, puis en 1860 de Musée National.

Une des plus anciennes œuvres originales que possède le Musée de Naples est certainement la *stèle funéraire en marbre* n° [illegible] qui représente un homme debout appuyé sur un bâton, et ayant près de lui son chien. L'homme a dans les cheveux une bandelette ornée d'une plume, il porte attaché au poignet gauche un petit vase rond, et croise la jambe gauche sur la jambe droite; la chlamyde est tenue sous l'aisselle gauche par le bâton. Cette stèle provient sans

Phot. Alinari.

Buste de Bacchus barbu

Le Musée de Naples s'est enrichi encore de diverses autres collections, notamment la collection Borgia, constituée à Velletri au XVIII[e] siècle, celle du duc de Noja, celle de Caroline Murat, etc.

Le Musée de Naples renferme, outre les grands marbres et bronzes antiques dont il sera surtout question dans ce chapitre, une splendide collection d'objets mobiliers en bronze et en verre, trouvés à Pompéi; des peintures murales provenant également en majeure partie de Pompéi; des collections de vases, de terres cuites, de bijoux, de monnaies, de pierres gravées, de papyrus, une collection préhistorique; une collection égyptienne, etc. toutes, à des titres divers, sont remarquables. Pour les objets provenant de Pompéi, on se référera aux volumes de M. Thédenat précités. — Le Musée possède aussi une galerie de peinture, fort intéressante, notamment pour l'étude des écoles des XVI[e], XVII[e] et XVIII[e] siècles. Il sera parlé des tableaux de ces écoles au cours des chapitres suivants.

[1] Les numéros indiqués ici sont ceux qui figurent au plus récent inventaire du Musée de Naples. On retrouvera ces numéros dans le *Guida illustrata del Museo di Napoli* par MM. de Petra, Sagliano, Patroni, Mariani, Gabrici, Bassi, Marucchi, Conti, Richter, éditeur, Naples [illegible] *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli*, guide officiel approuvé par le Ministère de l'Instruction publique.

aucun doute d'une sépulture : elle est surmontée de l'acrotère à palmette, qui couronne la plupart des monuments funéraires de la Grèce ; le sujet qu'elle représente a été retrouvé sur deux autres stèles sépulcrales, découvertes l'une à Orchomène, l'autre dans la Locride Opontienne. Malgré les graves fautes anatomiques qu'elle contient — les bras sont lourds et raides, la jambe droite, qu'on voit de face jusqu'au genou et ensuite de profil, est toute désarticulée, la tête du chien est informe. — cette œuvre dénote, notamment dans les plis de l'étoffe et le modelé des seins, un effort consciencieux. C'est un très intéressant échantillon de l'art attique de la fin du VI[e] siècle.

Une Victoire

De la même époque semble être une belle *tête d'Apollon* en bronze (n° 5608, qui rappelle les figures des frontons d'Egine, et est certainement un original et non une copie : la tête, posée sur un cou robuste, est puissante, les lèvres se découpent franchement à arêtes vives ; l'art grec archaïque peut encore être étudié ici dans toute sa puissance et sa simplicité. — On le retrouvera également dans un bas-relief votif n° 6734 très curieux, qui représente *Hercule jeune, assis* : Hercule a sa massue et un cantharos ; Hébé s'approche pour lui verser à boire.

Plus célèbres que ces diverses œuvres sont les *danseuses dites d'Her-*

cubanum n° 5001, 5005, 5010, 5020, 5021 , parce qu'elles furent trouvées dans la villa supposée des Pisons à Herculanum. Certains les tiennent à tort pour des copies, ce sont de fort beaux originaux de l'art pélopone sien du V^e^ siècle ; ils présentent en effet tous les caractères distinctifs de cet art : solidité et raideur des corps, aspect architectural des masses,

Orphée et Eurydice (bas-relief).

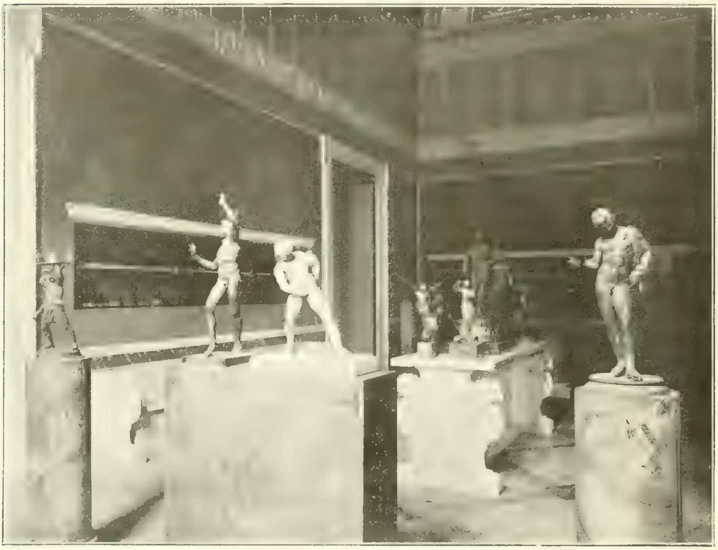
sobriété et simplicité. Les yeux devaient être incrustés ; les cheveux ont une bandelette qui devait, elle aussi, être incrustée d'argent ; le peplos dorique tombe raide jusqu'à terre. La sévérité de ces statues a fait douter qu'elles représentent des danseuses : une surtout, qui agrafe son péplos sur l'épaule droite, n'aurait pas, d'après certains, l'attitude d'une femme qui danse. On a dit que ce devait être plutôt des femmes occupées à se parer : « adornantes se feminæ » : Pline parle en effet d'un sculpteur qui aurait travaillé à des statues de ce genre. Une telle interprétation des Danseuses

d'Herculanum paraît erronée : ce sont bien des danseuses, aux attitudes et aux gestes nobles et graves. Celle qui attache son péplos s'apprête à danser : la position des pieds le dit très nettement.

La belle statue en marbre d'*Artémis* (n° 6008), qui représente la déesse, vêtue d'un chiton ionien à manches et d'un péplos qu'elle relève d'une main, marchant vers la droite, chaussée de sandales, la tête encadrée de boucles, et ceinte d'un diadème orné de rosettes, est une copie d'un original sans doute en bronze du début du V^e^ siècle. La copie, qui est excellente, est postérieure, mais a un cachet archaïque certain — La *Junon*, dite *Farnèse*, parce qu'elle provient des collections Farnèse, que d'autres appellent une Artémis, est elle aussi une copie archaïque d'un original également en bronze du V^e^ siècle. — Il en est de même encore de diverses autres œuvres dans lesquelles on ne peut voir des originaux, mais seulement de très bonnes copies archaïques : une belle *tête d'Apollon* (n° 6393) en marbre, copie d'un buste en bronze sans doute de Myron ; une *tête d'Aphrodite* (n° 6300) ; une autre d'*Athéna*, une statue de *Déméter* (n° 6269), copies en marbre d'œuvres de Phidias. La *Héra Farnèse* est elle aussi une excellente copie antique, en partie restaurée, de l'Héra d'Alcamène (V^e^ siècle). Beaucoup d'autres œuvres n'ont que quelques parties antiques : la tête de la statue d'*Artémis chasseresse* (n° 6276) est antique, mais ne paraît pas appartenir au corps sur lequel on l'a placée ; de même celle de la statue, dénommée la *Mère des Muses* (n° 6378) parce qu'elle fut trouvée à Herculanum en même temps que les *Danseuses* ; dans la statue de *Déméter* (n° 6273), il n'y a guère que la touffe de fleurs que la déesse tient à la main qui soit de l'époque grecque. La statue de *Ganymède et de l'Aigle* (n° 6351) n'est elle aussi que très partiellement antique, de même encore celle d'un *Guerrier blessé à la poitrine* (n° 6310).

Narcisse.

Le *Doryphore* (n° [illegible]) est un des marbres les plus réputés du musée de Naples. C'est une excellente copie archaïque de l'œuvre fameuse exécutée en bronze par Polyclète vers [illegible]. Ce grand artiste qui, d'après Quintilien, « recula toujours devant la représentation de l'âge mûr, et, admirateur passionné de la souplesse et de l'élégance, n'osa pas aller plus loin que la jeunesse imberbe », écrivit un traité sur les proportions des



Phot. [illegible]

Une salle des grands bronzes. De gauche à droite : *Silène ivre, Satyre dansant, Silène, Éphèbe, Narcisse.*

diverses parties du corps, qu'il illustra en sculptant le Doryphore. Ce jeune athlète imberbe, aux formes pleines et robustes, qui tient une courte lance sur l'épaule (d'où son nom), est fait selon les règles de proportion qui, d'après Polyclète, convenaient au type le plus accompli de beauté humaine. Aussi l'œuvre fut-elle appelée le « canon ». L'original devait être en bronze. On en connaît au moins six copies antiques. Celle du musée de Naples est certainement l'une des meilleures.

Le groupe célèbre d'*Harmodius et Aristogiton* (n° [illegible] et [illegible]) n'est ni un original, ni une copie archaïque : c'est une copie de l'époque

romaine. L'original avait été exécuté à la fin du V^e^ siècle, vers 477, par deux sculpteurs athéniens, Kritios et Nésiotès. Il avait remplacé un groupe plus ancien, représentant le même sujet, dû à Anténor, que Xerxès avait emporté pendant les guerres médiques. Amphicrate avait de son côté sculpté une lionne, en souvenir de la courtisane Leœna, complice des deux tyrannicides. Critios et Nesiotès ont représenté ceux-ci au moment où ils s'apprêtent à tuer Hipparque, qui avec Hippios avait succédé à Pisistrate dans le gouvernement d'Athènes. Le plus jeune, Harmodius, presque imberbe, tient de la main droite une longue épée dont il va frapper le tyran; il devait porter sur la poitrine un baudrier, qui n'existe plus aujourd'hui. L'autre, Aristogiton, étend le bras gauche comme pour parer un coup; le bras est enveloppé d'un manteau qui servira de bouclier. La main droite, basse et placée un peu en arrière du corps, tenait un poignard, ou une épée, qui a dû être brisé. La tête n'est pas celle que devait porter autrefois la statue : l'homme était barbu, et plus âgé que son compagnon, la tête actuelle est imberbe et jeune. L'original de Critios et de Nésiotès était en bronze; la copie romaine du musée de Naples, comme on voit, assez incomplète et retouchée — les bras et la jambe gauche d'Harmodius, la main gauche et le bras droit d'Aristogiton sont modernes — est en marbre. On a retrouvé le groupe des tyrannicides sur des monnaies athéniennes, et sur un bas-relief qui décorait un fauteuil de marbre découvert à Athènes.

La Vénus de Capoue.

Parmi les copies romaines d'œuvres grecques du V^e^ siècle, on peut encore citer la fine statue d'un *jeune pugiliste* (n° 119917), copie en marbre d'un bronze de Polyclète ou d'un de ses élèves, et une belle statue en marbre d'*Athéna* (n° 6024) dont l'original en bronze devait être de Phidias. Vêtue d'un long chiton ionien à manches et d'un

manteau, coiffée d'un casque attique orné de sphinx et de griffons, chaussée de hautes sandales, digne et sévère, la déesse est bien celle de la victoire et de la protection. Une autre statue d'*Athéna Promachos* (n° 6607), copie romaine d'une œuvre du V^e^ siècle, est également intéressante. D'autres copies d'œuvres antiques sont sans doute encore de l'époque romaine, mais portent des marques archaïsantes qui les déprécient : telle cette statue d'un *Guerrier blessé* à la cuisse gauche (n° 6110) dont l'original en bronze a dû appartenir au V^e^ siècle, telle encore la statue colossale de *Flora* (n° 5078) portant des fleurs et des fruits. Dans ces copies, l'archaïsme est voulu : les caractères essentiels du style sont soulignés et trop accusés.

Photo Brogi

L'Hercule Farnèse.

De la sculpture du IV^e^ siècle, des écoles de Scopas, de Praxitèle et de Lysippe, le Musée de Naples possède quelques beaux échantillons originaux, et de plus nombreuses copies, dont certaines sont de très habiles artistes. Le buste en bronze, souvent appelé le *Bacchus barbu* (n° 5618), est une très belle œuvre originale, sans doute de Scopas. Elle présente tous les caractères de l'art propre à ce sculpteur, qui rechercha surtout le pathétique. Trouvée à Herculanum, elle provient sans doute de la Grande Grèce, peut-être de Tarente même, où l'art péloponésien fut très en honneur. On a retrouvé en effet à Tarente, sur un statère d'or, une effigie de Poseidon, qui ressemble beaucoup à la tête du musée de Naples, — qu'il faut, semble-t-il, dès lors interpréter non comme un Bacchus, mais comme Poseidon.

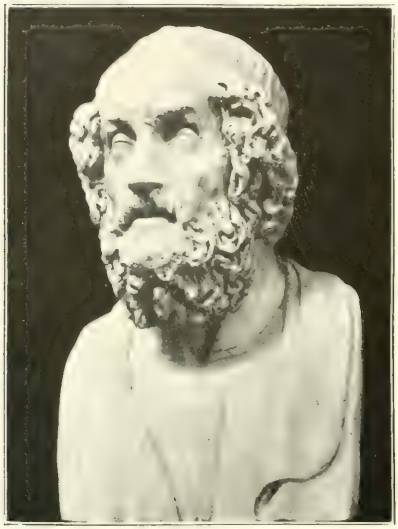
De Praxitèle, qui avec Phryné pour modèle représenta la beauté sensuelle, — non plus la beauté grave et majestueuse chère à Polyclète, à Phidias, à Myron, — Naples possède d'assez nombreuses œuvres. Cependant on ne peut certifier qu'elles soient toutes des originaux : la statue de *femme nue* (n° 6035), le torse de l'*Apollon sauroctone*, une *statue d'homme* (n° 6253), un hermès de *Dionysos barbu* (6306, 6863), ne sont peut-être que des copies dues à des contemporains de Praxitèle, ou à des artistes qui vécurent peu de temps après lui.

Buste de Senèque.

D'autres œuvres, beaucoup plus célèbres, sont des copies moins anciennes : la belle *statue d'homme* n° 6411, la statue de *Pâris* n° 6358, sont d'époque romaine, sans doute d'après des originaux de Scopas ou de son école. Il en est de même des statues d'*Éros* (n° 6335), de *Dionysos avec Éros* n° 6307), de la *Flora Farnèse* n° 6001), de *Bacchus* n° 6318), de *Niké* (sans tête ni bras), de *Vénus Anadyomène* n° 4998), de la prétendue *Psyché de Capoue* (n° 6019), d'un *jeune homme nu* (n° 6016), de *Ganymède avec l'aigle* (n° 6355), qui furent copiés à l'époque romaine sur des originaux de Praxitèle ou de ses élèves.

Il en est de même encore du très célèbre *Narcisse* (n° 5003). La fine statue n'est qu'une copie d'un original sans doute de Praxitèle ou d'un de ses contemporains. Cette copie trahit au surplus l'influence de l'époque hellénistique, à laquelle elle fut probablement exécutée. On a interprété pendant longtemps ce jeune homme nu, aux formes pures et élancées, qui baisse la tête et regarde le sol, comme un Narcisse écoutant la voix de la nymphe Echo ; d'autres ont dit que c'était Pan. La première interprétation est aussi mauvaise que la seconde : Pan aurait une flûte, et Narcisse n'a aucune raison d'écouter Écho : c'est en effet Écho qui aime

Narcisse, et non Narcisse qui aime Écho. La statue représente plutôt Dionysos : les sandales, la nébride, la couronne de lierre, sont en faveur de cette interprétation, et si le jeune dieu regarde à terre c'est qu'il joue avec un animal, chien, lion, panthère, qui devait se trouver à ses pieds. L'artiste qui sculpta la copie du musée de Naples n'a pas reproduit la bête, qui figurait certainement sur l'original, expliquant la pose et le geste du jeune homme.



Buste d'Homère.

La statue très connue de la *Vénus de Capoue* est, elle aussi, une copie romaine d'un original du IV^e^ siècle. La déesse, couronnée d'un diadème, est nue jusqu'à la ceinture, les jambes sont enveloppées d'un manteau. Des deux mains elle tenait le bouclier d'Arès pour s'y mirer. Aujourd'hui que ce bouclier a disparu, les mains ont une attitude gauche qui nuit à l'ensemble de l'œuvre. Celle-ci du reste a une réputation surfaite, et est de beaucoup inférieure à d'autres œuvres de la même époque, telle la *Vénus* de la collection Albani, dont l'ajustement est à peu près semblable, et qui est elle aussi une copie d'un original grec.

Lysippe, dont l'art fut si différent de celui de Praxitèle ou de Scopas, qui contrairement à eux resta fidèle aux principes de dignité et de force de Phidias, sculpta, dit-on, plus de 1.500 statues. Certains prétendent que le *torse Farnèse* n° 6034, la *tête d'Athéna* n° 6303, le grand buste en marbre de *Zeus* n° 6200, la splendide *statue sans tête* n° 1113, l'*Hermès au repos* n° 50251, que possède le Musée de Naples, sont des originaux de Lysippe. S'ils n'en sont pas, ce sont certainement d'excellentes copies très anciennes. Le colossal *Hercule Farnèse*, très et peut-être même trop célèbre, n'est lui qu'une copie romaine, trop

poussée, d'un original de Lysippe. L'artiste, qui, à l'époque de Caracalla exécuta cette copie, Glycon l'Athénien, l'a signée : il est manifeste qu'il s'est plu à grossir démesurément les muscles, les veines, les os de son sujet. On ne peut croire, quand on a vu l'*Apoxyomenos*, l'athlète au strygile, du Vatican, que Lysippe exécuta pour corriger « le canon », le type de beauté parfaite, imaginé par Polyclète dans le *Doryphore*, que sur l'original Hercule ait été à ce point exagéré. L'Apoxyomenos est puissant, l'Hercule de Lysippe devait l'être plus encore, mais il n'était certainement pas le colosse monstre que Glycon a représenté. Quand on le voit, on comprend ce qu'en a écrit Taine : « l'Hercule Farnèse, un vigoureux portefaix qui vient de soulever une poutre et qui pense qu'un verre de vin viendrait bien à point. Beaucoup trop réel et vulgaire. Ce n'est pas un dieu, mais un assommeur... »

Statue d'Eschine.

Le musée de Naples possède de très beaux échantillons de l'art hellénistique, du III^e^ et du II^e^ siècle. Le buste de *Bérénice* (n° 5592), celui de *Démocrite* (n° 5602), celui d'*Héraclite* (n° 5623), celui de *Sénèque* (n° 5616), celui d'*Homère* (n° 1130), un hermès de *Sophocle* (n° 6413), les statues ou bustes d'*Eschine*, de *Socrate*, d'*Euripide*, d'*Hésiode* et en général tous ceux des « grecs célèbres », que contient le Musée de Naples, sont pour la plupart des œuvres de la période hellénistique. Il est à peine besoin de dire que les dénominations ci-dessus qui leur sont habituellement données sont loin d'être authentiques : Bérénice par exemple n'est pas du tout Bérénice, Sénèque doit être un philosophe d'Alexandrie, peut-être Callimaque, plutôt Philetas de Cos. On retrouve

aussi dans un beau *torse d'homme* (n° 6222) la marque de l'art hellénistique, de même encore dans d'assez nombreux sarcophages et reliefs : le beau sarcophage (n° 6705) qui représente *la création et la mort de l'homme*, le bas-relief de *Persée et d'Andromède* (n° 6080), celui du *pâtre à l'épine* (n° 6710), celui du *jeune homme à la lyre* (n° 6088), sont plus gracieux, élégants, habiles, que purs et nobles. Il ne faudrait cependant pas généraliser cette observation : dans les bustes cités ci-dessus, notamment celui d'Homère, il y a souvent de splendides qualités artistiques. Le *Guerrier qui emporte sur son épaule gauche un cadavre d'enfant* (n° 5999), la *Niobide* craintive qui, vêtue du chiton et de l'himation, relève la tête (n° 6391), le *Satyre dansant qui porte Dionysos enfant sur son épaule* (n° 6022), *Pan qui apprend à Olympos à jouer de la syrinx* (n° 6356), la *Néréide emportée par un monstre marin* (n° 6020), l'*Éros au dauphin*, le *Jeune satyre qui dort*, la main droite ramenée sur sa tête inclinée, sont d'excellentes copies romaines d'originaux du III^e^ ou du II^e^ siècle.

Satyre dansant, portant Dionysos enfant.

La célèbre *Vénus Callipyge* (n° 6020) est, elle aussi, une copie romaine d'un original de l'époque hellénistique. La jeune déesse se déshabille pour le bain et prend plaisir à mirer dans l'eau ses formes très pures. Le modèle est gracieux, et l'exécution de la copie que Naples possède très soignée.

L'école de Pergame, qui célébra avec tant d'éclat les victoires que les rois de Pergame avaient remportées en repoussant les invasions gauloises, qui a produit le splendide *Gaulois mourant* du Musée du Capitole et le *Gaulois avec sa femme* de la collection Ludovisi, est représentée à Naples par quatre statues de valeur inégale, mais toutes dignes d'attention. La plus belle est l'*Amazone tombée à la renverse* et blessée à la poitrine, dont les formes se voient très pures à travers les vêtements ; le *Perse qui gît sur son bouclier*, le *Géant frappé à mort* et dont la main droite tient encore l'épée, le *Gaulois blessé au côté* et qui s'appuie à terre de la main gauche, sont eux aussi pleins d'expression et de sentiment. L'art de Pergame est savant, mais — c'est l'un de ses défauts — un peu trop recherché et poussé... Les deux autres statues équestres, qu'on a placées dans la même salle, ne sont que des copies d'époque romaine d'œuvres de Pergame. Ces copies, qui ont été plusieurs fois restaurées, sont du reste assez médiocres.

Photo Brogi.

Vénus Callipyge

Apollonios et Tauriscos furent parmi les plus célèbres sculpteurs de l'école de Tralles qui fleurissait au III^e^ siècle, en même temps que celle de Pergame, en même temps aussi que celle de Rhodes d'où sortit le célèbre *Laocoon et ses fils*. Ils sculptèrent le groupe très connu du *Taureau Farnèse*, ainsi appelé du nom de Paul III Farnèse, qui en retrouva en 1546, dans les thermes de Caracalla, une copie, celle qu'on voit aujourd'hui au Musée de Naples. Cette copie, qui date de l'époque romaine, a dû être achetée par Pollion en Asie Mineure, et transportée par lui en Italie, en même temps que les autres œuvres d'art dont il décora ses villas de Naples et de Rome.

Amphion et Zethos, presque nus, excitent un taureau sauvage, aux cornes duquel Dircé, reine de Thèbes, est attachée par les cheveux : Dircé avait fait emprisonner Antiope, mère d'Amphion et de Zethos, et ceux-ci s'apprêtent à la punir de sa cruauté. Une des suivantes de la Reine, la femme qui se trouve à l'arrière du groupe, regarde la scène, tandis qu'un chien aboie et s'élance. Amphion, reconnaissable à sa lyre, tient de la main droite les cornes du taureau, tandis qu'il lui saisit le mufle de la main gauche. Zéthos, ayant saisi la corde attachée aux cornes et à la tête de l'animal, le tire à soi : Dircé tombe à la renverse, et

Photo Anderson.

Gaulois blessé au flanc gauche (École de Pergame).

cherche en vain à éviter les pattes de devant de la bête, qui se rue avec colère et est sur le point de l'écraser. On suppose que la copie du musée de Naples, où de très nombreuses restaurations ont été faites sur les indications de Michel-Ange d'abord, de Cali ensuite, n'est pas exactement conforme à l'original, que par exemple la femme qui se tient à l'arrière du groupe — qui, d'après certains, ne serait pas une suivante de Dircé, mais Antiope elle-même, — ne devait pas figurer sur celui-ci. La copie est dans son ensemble très bonne. Elle est pleine de force, de vie, de mouvement, comme devait être l'original, qui fut sans doute une œuvre de grande valeur.

De l'art gréco-alexandrin, qui prit naissance après la conquête de l'Égypte et la fondation d'Alexandrie par Alexandre, dont le groupe

célèbre du *Nil* est l'un des plus beaux souvenirs, on voit au Musée de Naples d'assez nombreux spécimens. Mais très peu sont des originaux, la plupart sont des copies d'époque romaine. Rome adora en effet les divinités égyptiennes ; il y avait à Pompéi un temple d'Isis. Les belles statues d'*Isis* (n^os^ 0372, 0308 et 0370 — celle-ci surtout, — d'autres de *Sérapis* (n^o^ 075) et d'*Anubis* (n^o^ 981) sont particulièrement dignes d'attention.

La sculpture romaine s'est directement inspirée de la sculpture grecque. On a vu déjà que le Musée de Naples possédait de très nombreuses copies d'œuvres grecques, exécutées à l'époque romaine. Beaucoup d'autres, sans être des copies exactes, ont des motifs empruntés à

Phot. Brogi

Amazone tombée à la renverse (École de Pergame).

Polyclète, à Lysippe, ou à Praxitèle. La *statue de femme* (n^o^ 6308) rappelle la *Déméter* de Praxitèle; *Persée* (n^o^ 126170) se rattache à un motif de Lysippe; la statue de *Poseidon* (n^o^ 6271), rappelle le *Diadumène* de Polyclète ; une autre, qui est toute voisine et représente un *Romain* (n^o^ 6073), est également tout à fait dans la manière de cet artiste ; de même encore le *Buste d'homme* (n^o^ 6138), la *Statue de jeune homme* (n^o^ 125348), les bustes ou têtes (n^os^ 5633, 5614, 5010). La réplique de la tête du *Doryphore* (n^o^ 4885), a été exécutée du temps d'Auguste.

Ces œuvres diverses sont dues, ainsi que les copies romaines signalées au cours des pages précédentes, aux trois grandes écoles — école asiatique, école néo-attique, école de Pasitèle, — qui fleurirent au début de l'Empire. Les sculpteurs qui vinrent de Grèce à Rome exécutèrent plutôt des copies d'œuvres attiques, ajoutant aux sujets archaïques des détails

naturalistes, bas-relief n° 6743 ; de *Dionysos enfant, Icarios ; vase de Salpion* n° 6753 ; ceux qui vinrent d'Asie Mineure, des sujets, des *Amazones* notamment n° 1257 et 1880 par exemple, rappelant les

Le taureau Farnèse.

motifs des temples d'Éphèse et des autres grandes cités asiatiques. Praxitèle et son école reproduisirent aussi, souvent, non plus des motifs archaïques, mais des motifs de l'école alexandrine : on en trouve la preuve dans *Oreste et Electre* n° 6000, dans *Hercule et Omphale* n° 6900, dans le *bas-relief de la Ménade et du Satyre* n° 6724.

Le Musée de Naples possède une collection unique de statues, de

bustes et de têtes, en marbre et en bronze, de l'époque impériale et de la

Cortège bachique (bas-relief).

décadence, représentant les empereurs, les impératrices, les grands citoyens qui illustrèrent Rome. Cette collection de portraits est du plus

Dionysos visitant Icarios (bas-relief).

haut intérêt, non seulement pour l'artiste qui peut en l'étudiant suivre les progrès ou la décadence de la statuaire, mais aussi pour l'historien, curieux des costumes, des types, des mœurs des époques passées. Celui-ci,

en étudiant les peintures murales de Pompéi et d'Herculanum, les objets mobiliers usuels, si nombreux et si curieux qui ont été trouvés au cours des fouilles, les collections de bijoux, de monnaies, de papyrus, de vases, que le Musée de Naples est presque seul en Europe à posséder, peut véritablement reconstituer la vie au temps de la domination romaine.

La statuaire romaine a été très riche non seulement en portraits, mais aussi en figures allégoriques et en statues mythologiques. Celles-ci et celles-là sont nombreuses au Musée de Naples, de même que les bronzes et marbres animaliers, les bas-reliefs historiques et les monuments funéraires. Certains sarcophages sont très artistement sculptés, notamment ceux portant les numéros 6770, 6508, 111070 et 124325. Ils représentent le plus souvent des sujets tirés de la mythologie grecque.

Cependant, à la fin de l'Empire romain, la statuaire n'était plus ce qu'elle était à l'époque grecque. « A mesure qu'on avance vers un âge plus rapproché de nous, a écrit justement Taine, l'art tourne au portrait : en arrivant aux bas siècles, la sculpture finit par ne plus reproduire que les particularités personnelles et maladives, le tic, la déformation, la singularité triviale... Ce qui a fait au contraire la beauté de la sculpture grecque, — (et on peut s'en rendre compte au Musée de Naples mieux que partout ailleurs) — c'est qu'elle a montré le type pur, la personne physique abstraite, le corps en lui-même, tel que l'avaient formé la belle race et la vie gymnastique, et qu'elle l'a montré sans l'engager dans un groupe, sans le soumettre à l'expression et aux agitations morales, sans que rien vienne distraire de lui l'attention, avant que les passions de l'âme l'aient déformé ou se soient subordonné son action. » Les Grecs ont sculpté l'homme idéal, tel que leur société et leur morale aspiraient à le former. A la fin de l'Empire romain, l'art, oublieux de l'idéal, ne reproduisit plus que l'homme.

Santa Chiara. Bas-relief de la tribune de l'orgue (Vie de sainte Catherine)

CHAPITRE III

LE MOYEN AGE A NAPLES [1]

On a vu qu'au VI[e] siècle, après la prise de Naples par Bélisaire, l'art campanien, celui de la mosaïque notamment, avait subi les influences byzantines. Dans beaucoup de parties de la péninsule, ces influences, à raison de l'invasion lombarde, ne se firent sentir que peu de temps : ce ne fut que bien plus tard, vers la fin du VIII[e] siècle, qu'elles se manifestèrent de nouveau, et que prit naissance un style italo-byzantin qui devait lui-même engendrer le roman [2]. Naples au contraire ne connut guère la domination lombarde, et resta au pouvoir de Byzance. Bélisaire l'avait en effet solidement fortifiée : il restaura les murs que Valentinien avait élevés, et édifia sept nouvelles tours considérables, les unes carrées, les autres hexagonales, qu'on nomma « Augustales ». Après lui, Narsès fit construire le long de la Marine, du Môle jusqu'au Mercato, une nouvelle ligne de remparts que les documents du XI[e] siècle appellent « Muri cino ».

Naples ne possède aucun souvenir architectural de la période qui s'étend du VI[e] au X[e] siècle : pour en retrouver, et suivre le développement, dans l'architecture campanienne, de l'influence orientale, il faudrait aller à Cimitile, près de Nola, à Bénévent, surtout à Capoue, où Saint-Michel dit nettement le style italo-byzantin. A Naples, seuls quelques restes de sculpture datant de cette époque sont encore visibles : on a retrouvé dans

[1] Voir sur l'histoire de Naples au moyen âge, mon ouvrage *Naples* précité, chapitres II, III et IV.

[2] Cattaneo, *L'architettura in Italia dal secolo sesto al mille circa* (Venise, 1888).

l'église Santa Maria a Piazza, et porté au Musée quand celle-ci fut démolie, sur la tombe de Buono, consul et duc de Naples de 832 à 834, un motif, grossièrement sculpté, représentant des grappes de vigne avec leurs feuilles; surtout, dans la crypte de Saint-Asprenus, deux « transennæ » balustrades) en marbre, terminées par une petite colonne en pyramide, décorées de losanges, où sont figurés en relief des quadrupèdes, des oiseaux, des vases, des fleurs, etc... Les deux plaques de marbre, sur lesquelles est gravé le Calendrier de l'Église napolitaine, qu'on a retrouvées au XVIII[e] siècle à San Giovanni Maggiore, et qui sont actuellement conservées dans la chapelle de l'Archevêché, de même qu'une autre plaque de marbre, trouvée et conservée à San Giovanni Maggiore, qui sont également du IX[e] siècle, portent des reliefs, représentant des animaux ailés et des feuillages, d'un travail nettement oriental

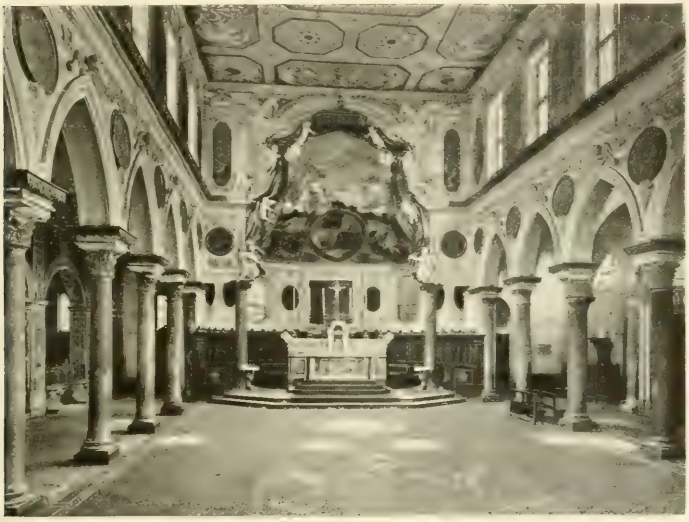
De très nombreuses peintures des catacombes, qui dénotent encore les influences byzantines, sont postérieures au VI[e] siècle : M. Lefort en a, en 1883, dressé une intéressante chronologie[1]. Les catacombes furent en effet fréquentées jusqu'au IX[e] siècle, époque à laquelle Sicone, prince de Bénévent, fit emporter le corps de saint Janvier (821). Quand grâce à l'évêque Jean IV, la précieuse relique, qui avait déjà accompli bien des miracles, fut rendue à Naples, et déposée, avec celles de Festus, de Desiderius et de saint Barbato, au couvent de Monte Vergine, la foule oublia le chemin des catacombes, d'autant plus facilement qu'on construisait sans cesse de nouvelles églises. On orna de mosaïques plusieurs d'entre elles. San Lorenzo, que fit édifier l'évêque Jean le Médiocre, était tout incrusté de marbres divers. Ce même évêque fit représenter en mosaïque, dans la Stephanie, la *transfiguration du Christ*

L'art de la miniature — on conserve à Rossano un précieux *codex rossanensis*, composé de 188 feuilles de parchemin, splendidement enluminées — de même que celui de l'orfèvrerie et de l'émail, furent, dès le VII[e] siècle, très répandus : on peut voir, au Dôme de Naples, une croix dite de saint Leonzio, du nom de l'évêque napolitain (646-653) qui la fit exécuter, dont le fond est une plaque d'or surchargée de fines décorations, qui est un travail remarquable

Les XI[e] et XII[e] siècles virent, surtout dans l'Italie méridionale, une merveilleuse éclosion artistique. Beaucoup de villes ont conservé de cette époque de splendides cathédrales aux murs richement ornés ; des bas-reliefs, des tabernacles, des candélabres, des pavements en mosaïque

1. Lefort, *Chronologie des peintures des Catacombes de Naples*, dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1883, p. 175-183.

éblouissent et ravissent tout ensemble. Naples, moins heureuse qu'Amalfi, Salerne, Cava, S. Agata dei Goti, et tant d'autres villes, n'a gardé aucun souvenir artistique important de cette époque. Le style arabo-silicien a cependant duré fort longtemps, même après la chute des Normands. La preuve en est fournie, à Naples même, par de curieux indices : dans la chapelle Gallucci au Dôme, se voit, à côté de la croix de saint Leonzio et de divers autres souvenirs très anciens, un morceau d'un vêtement de



Santa Restituta. Dans le bas côté, à gauche, Santa Maria del Principio.

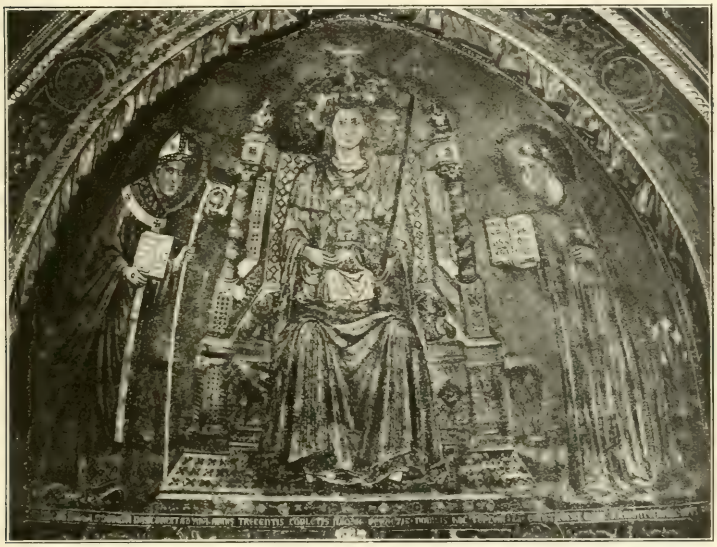
saint Athanase, dont le dessin est de style mauresque, et qui fut certainement tissé au XIII^e^ siècle par quelque artiste arabe travaillant à la Cour des Souabes ou des Angevins. — A Santa Restituta, dans l'intérieur de la grande niche de l'abside, on voit aussi deux fresques dont le dessin est de pur style arabe, et qui ont dû être peintes lors de la restauration que subit l'église au XIII^e^ ou au XIV^e^ siècle. — On a trouvé également en 1892, au cours de travaux exécutés dans le sous-sol de la via del Vasto, une pierre tombale portant une curieuse inscription arabe, que le professeur Nallino, de Palerme, a déchiffrée, et qui doit remonter au XI^e^ siècle.

Falcone Benevento raconte que quand Roger le Normand entra à Naples, en 1139, il fit mesurer le périmètre de la ville, qui était de 7 565 pas napolitains ; comme ce pas équivalait à 1m,82, on peut dire que Naples occupait alors environ 4 kilomètres et demi. Bartolommeo Capasso, le grand savant napolitain, décédé en 1895, auquel l'histoire de l'art doit tant, a dressé un plan très complet de Naples au XI siècle, dans l'*Archivio storico napoletano*, volume XVI. On y retrouve l'indication des principaux monuments de l'époque, et le nom de toutes les tours et de toutes les portes de l'enceinte fortifiée. Sous les Normands, Naples fut en effet pourvue de forteresses nouvelles : c'est de cette époque que date le Castel Capuano ; la forteresse, qui existait sur l'île du Sauveur, jadis l'île de Mégaris et aujourd'hui le Château de l'Œuf, fut également renforcée. On l'appela longtemps *Normandia*.

Au XIIIe siècle, du temps des Hohenstaufen, un art nouveau, différent de l'art arabo-sicilien, prit naissance, qui s'implanta surtout dans les Pouilles. M. Emile Bertaux a soutenu que cet art était français, que les plus importants monuments du pays, Castel del Monte notamment, étaient d'architecture française ; il a établi en effet la présence en Pouille, au temps de Frédéric II, d'un chevalier français, Philippe Chinard, qui venait de Chypre, et de plusieurs autres, notamment Aimeri Sevarin ou Savarin, originaires de la même île. Il en a conclu que sous les Souabes, il existait une véritable école d'architecture française dans l'Italie méridionale et en Sicile. Sa thèse a été très vivement combattue par un archéologue italien, M. Nitto de Rossi, qui a prétendu que Philippe Chinard était grec, et que l'art pouillien n'avait subi l'influence française que bien postérieurement, au XIVe et au XVe siècles, sous les princes de la Maison d'Anjou. Pour M. Nitto de Rossi, l'art pouillien est d'origine locale ; ce serait des artistes de Foggia, de Melfi, de Bari, de Barletta, qui l'auraient créé en mêlant les éléments de l'art roman et de l'art mauresque.

La controverse qui s'est engagée entre archéologues français et italiens intéresse Naples plus qu'on ne le croit d'ordinaire. Naples possède en effet quelques souvenirs architecturaux du temps des Souabes, qui portent la marque indiscutable de l'art pouillien. Il faut aller pour les trouver à San Agostino alla Zecca. Dans le cloître de cette église se voit une belle salle gothique qui date de l'époque angevine, dont la voûte est supportée par deux colonnes de marbre blanc ; celles-ci sont surmontées de deux chapiteaux, qui eux n'ont rien de gothique, et proviennent certainement des Pouilles. Aux quatre angles sont des aigles,

qui, les ailes largement ouvertes, semblent prêts à prendre leur vol : ils rappellent très nettement les deux aigles qui se voient de chaque côté de la porte de Bartolomeo, au château de Frédéric II, à Foggia. Les autres détails, notamment le haut collier de feuilles d'acanthe qui décore la partie inférieure des chapiteaux, rappelleraient plutôt les chapiteaux romains ; mais ceux-ci n'étaient pas aussi finement,



Santa Restituta. Mosaïque de la chapelle Santa Maria del Principio (La Madone avec Santa Restituta et Saint Janvier) XIVe siècle.

aussi délicatement travaillés. On se trouve bien en présence de chapiteaux exécutés sous les Souabes, et un détail de l'un deux le prouve avec certitude : un des aigles a été cassé, et à sa place on a sculpté une fleur de lys. Ainsi Charles II d'Anjou marqua sa puissance, et détruisit ce qui rappelait trop nettement la domination impériale. Son prédécesseur Charles Ier avait fait, de même, graver des fleurs de lys sur les monnaies qu'il avait commandées au début de son règne, monnaies qui étaient, à ce détail près, exactement semblables aux « augustales » de Frédéric II.

A Santa Chiara, on voit aussi, près du transept, l'une à droite, l'autre à gauche de la nef, deux colonnes monolithes qui proviennent des Pouilles. Ces deux colonnes furent prises en 1317 au Castel del Monte, sur l'ordre du roi Robert d'Anjou, transportées par mer de Barletta à Naples, et données à Santa Chiara. Elles ont soutenu, avec d'autres, le tabernacle du maître-autel, jusqu'au jour où Sanfelice remplaça l'autel primitif par l'autel baroque qui existe encore aujourd'hui, et masque le mausolée du roi Robert. Ces deux colonnes, de forme spirale, et divisées chacune en cinq zones séparées par des cordons perlés, possèdent des détails qu'on relève sur les sarcophages romains : les chapiteaux, qui ne portent qu'un petit aigle, sont massifs comme les chapiteaux romains.

Ces colonnes, et les chapiteaux de San Agostino alla Zecca, dénotent deux manières différentes. Celles-là ne sont qu'une imitation des sculptures romaines, comme les monnaies de Frédéric imitaient les monnaies d'Auguste; les chapiteaux de San Agostino sont au contraire originaux : ils sont de la meilleure époque de l'art pouillien, et constituent pour l'étude de cet art de très précieux documents (Napoli nobilissima, t. V, p. 24).

Niccolo Pisano, qui est l'un des plus grands maîtres de l'art pouillien, travailla, dit-on, à Naples. Certains chroniqueurs parlent de travaux qu'il aurait exécutés au Château de l'Œuf et au Castel Capuano. Le château de l'Œuf existait sous le nom de « château du Sauveur » bien avant les Souabes, avant même les Normands : son origine remonte au IX^e^ ou X^e^ siècle. Le château était sans doute alors un couvent fortifié : la biographie de saint Athanase, qui s'y réfugia, tend à justifier cette opinion. Ce château a subi au cours des siècles de multiples transformations. Aucune œuvre de Pisano, si Pisano y a travaillé, ne subsiste plus aujourd'hui.

Il convient au surplus d'être prudent quand on étudie l'histoire artistique de Naples au temps des Souabes : il y a plus de légendes que de certitudes... Même sous les Angevins, de très nombreux faits, longtemps tenus pour certains, sont aujourd'hui contestés. Dominici, par exemple, qui a écrit une *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, publiée en 1742, qu'on a longtemps considérée comme un chef-d'œuvre, ne doit être cru qu'après enquête et justification. M. Benedetto Croce n'a pas craint de le traiter de « faussaire ». Dominici a parlé, par exemple, d'un certain Masuccio I^er^ qui aurait construit, sur les ordres de Charles d'Anjou, de nombreuses églises, entre autres San Lorenzo : on se demande à présent si ce Masuccio I^er^ a jamais existé... Mêmes doutes en ce

qui concerne Maglione, un soi-disant toscan, élève de Pisano, dont parle Vasari. — De même, beaucoup de vieilles constructions de Naples, que certains prétendent remonter à l'époque angevine, sont certainement postérieures : ainsi, le palais Grasso, ou palais de Scorciatis, proche de l'église San Paolo.

Cependant Naples a gardé de très nombreux monuments, des églises

Santa Restituta. Fragments d'une cloture d'autel, dans la chapelle Santa Maria del Principio

surtout, datant, sans aucun doute possible, de la fin du XIII[e] siècle et du XIV[e]. Elle en eût conservé plus encore si elle avait connu moins de révolutions et de maîtres divers. Les très nombreux « sventramenti » qu'elle a subis ont fait aussi disparaître beaucoup de vestiges du passé... Entre cent autres, datant du début du moyen âge, on peut citer la maison de Pierre Desvignes, le célèbre chancelier de Frédéric II. Elle était située à l'angle du vico Ferrivecchi, dans la Zecca dei Panni, au quartier de Pendino ; elle fut démolie en 1650 sur l'ordre du vice-roi espagnol comte d'Ognatte, et à sa place fut édifiée une fontaine, elle-même aujourd'hui disparue.

Les Angevins ont apporté avec eux, comme tout vainqueur, un style architectural nouveau : le gothique, celui là même qui, à l'époque, fleurissait en France[1]. Cependant, le gothique français et celui qu'on voit à Naples sont assez notablement différents : le gothique napolitain n'a pas d'ordinaire la rigidité du nôtre. On a dit justement que les architectes et les sculpteurs qui travaillèrent à Naples au XIII[e] et au XIV[e] siècle avaient subi l'influence amollissante du pays : leur manière fut d'ordinaire moins sévère, mais plus gracieuse, que celle des artistes français de la même époque.

San Lorenzo est l'une des premières églises que les Angevins aient édifiées. Capasso a établi qu'avant l'église angevine, et depuis au moins le X[e] siècle, il y en avait une autre plus petite. Charles I[er] dépensa, *pro complenda ecclesia*, 500 onces d'or. Le gothique de San Lorenzo est encore très français : ainsi, derrière le maître-autel est un pourtour avec arcs et voûtes ogivales, et neuf chapelles convergentes. L'église est en forme de croix, avec chapelles latérales, et *sans voûte*. On retrouve la particularité du toit plat dans toutes les églises de Naples de l'époque angevine. Les deux parois de la nef sont réunies par un arc très hardi, qui, comme l'abside, a heureusement échappé aux réfections baroques exécutées en 1639 par le prieur du couvent, le P. Rocco[2]. (V. *infra* chap. VIII.

Le Dôme est un peu postérieur à San Lorenzo : le premier document qui le mentionne est du 16 juin 1294. Il a dû être construit par un architecte français, peut-être Pierre d'Angicourt, qui était certainement à Naples en 1305, et non par Niccolo Pisano (comme le prétend Vasari), qui mourut en 1278. L'église est en forme de croix latine, à trois nefs et à

[1] Les Angevins furent grands amateurs d'art. La Cour fut fréquentée par de nombreux artistes, et hommes de lettres et de sciences. Parmi ces derniers, on peut citer l'Acciajuoli, évêque de Monopoli, maître réputé de philosophie et d'astronomie ; le moine Baralaam, qui s'adonnait aux études grecques ; Paolo da Perugia, bibliophile célèbre ; Barbato da Sulmona qui devint le meilleur ami de Pétrarque ; Nicola d'Alife ; le poète Giovanni Barrili ; Guglielmo Maramaldo, également poète, et trésorier de la Cour.

[2] C'est à San Lorenzo que le 26 mars 1334, pendant l'Office du samedi saint, Boccace, alors étudiant à Naples, « seul et appuyé à une colonne de marbre », vit pour la première fois Marie d'Aquino, fille naturelle de Robert d'Anjou. Les yeux des deux jeunes gens se rencontrèrent : ils se plurent, et de là naquit un amour qui dura jusqu'à la mort de Marie. Boccace a immortalisé celle-ci dans Fiammetta.

A côté de San Lorenzo est le vieux couvent où demeura Pétrarque en 1343 pendant son second séjour à Naples. La porte d'entrée du couvent fut faite aux frais de la famille Miroballo, au XV[e] siècle. Sur le cloître, qui date du XVI[e] siècle, ouvre la salle du Chapitre dont les portes et les fenêtres, à colonnes de marbre, sont d'un gothique rappelant le XIV[e] siècle. Cette salle et les salles voisines, où se réunissaient les élus des nobles et du peuple, ont connu maints événements mémorables. — *Napoli Nobilissima*, t. IV, p. 57 et 68 ; t. XIII, p. 113.

abside ronde. De chaque côté du maître-autel, sont deux chapelles d'un gothique très pur. Seize piliers séparent la nef centrale des bas côtés : les arcs sont aigus et reposent sur des corniches finement travaillées. Les fenêtres sont ogivales. Le toit est plat. D'assez nombreuses réfections ont été opérées, notamment en 1744 et en 1837. Le portail principal, très riche, gothique flamboyant, de Bamboccio, a été commencé en 1407 : il a été édifié aux frais du cardinal Minutolo; le Saint-Michel qui le couronne res-

Phot. Alinari

Santa Chiara. La nef.

semble beaucoup au Saint-Georges de Donatello. D'autres détails encore, comme les armes du roi Ladislas, prouvent que ce portail n'a pas dû être achevé avant le milieu du XV[e] siècle. A l'exception du portail, la façade actuelle est tout entière moderne : elle a été commencée en 1877 L'ancienne était à lignes plus sévères, et s'harmonisait moins heureusement avec la porte de Bamboccio.

San Domenico Maggiore, qui a également subi de multiples transformations et enlaidissements, *San Pietro a Maiella*, *San Pietro Martire*, *Santa Maria donna Regina*, *San Antonio Abate*[1] sont eux

[1] La statue en marbre de la Vierge assise tenant l'Enfant Jésus, qu'on voit dans cette église, est fort curieuse. Elle est de même style que les statues assises des tombeaux de

aussi de la fin du XIII[e] siècle ou du début du XIV[e], et de même style gothique italien. De la même époque sont encore *Santa Chiara*, l'*Annunziata* et l'*Incoronata*.

Santa Chiara a été commencée en 1310, sur les ordres du roi Robert par un architecte napolitain, Gagliardo Primario, et non par Masuccio, comme le prétend Dominici, et terminée en 1328; la consécration se fit en 1340. A côté de l'église, était un important monastère qui fut érigé pour les franciscains : Robert avait en effet un culte spécial pour saint François (son père et prédécesseur Charles II honorait au contraire plus spécialement saint Dominique ; ce fut pour les dominicains qu'il fit édifier San Domenico et San Pietro Martire). Outre Santa Chiara, le Roi donna trois autres monastères à l'ordre de Saint-François. Le couvent de Santa Chiara avait un splendide cloître avec d'élégants arcs aigus, qu'on peut voir aujourd'hui encore de la galerie extérieure de l'église. Les salles dont il se composait sont à présent en partie occupées par une imprimerie. L'église elle-même a été abominablement défigurée en 1752. Au lieu de la voûte actuelle, elle avait un toit plat ; les fenêtres étaient gothiques, plus hautes et moins nombreuses. La tribune et l'autel sont modernes. Seules, ou à peu près, les chapelles latérales ont été respectées. L'église n'a pas de transept proprement dit, ni de bas côtés. A l'extérieur sont deux tours octogonales, et un campanile qui fut commencé en 1328, et qu'on ne termina qu'au XVII[e] siècle. Aussi est-il fait de tous les styles : il y a des détails gothiques, d'autres Renaissance, d'autres baroques. Plusieurs autres campaniles, notamment celui de San Pietro a Maiella, qui date de la fin du XIV[e] siècle, sont beaucoup plus sobres et moins bigarrés.

En 1343, fut fondée l'église de l'*Annunziata* ; en 1352, l'*Incoronata*. L'*Annunziata* fut plus tard transformée, puis détruite. Une

Santa Chiara (*entrée*), et la Madone du bas-relief de Capano à San Pietro Martire. Elle rappelle les œuvres de Tino de Sienne et de Gagliardo Primario. Si la partie inférieure du corps est négligée et mal proportionnée, la partie supérieure est au contraire très heureusement traitée : l'ondulation du buste, la pose de la tête tournée tendrement vers l'enfant Jésus, l'expression amoureuse du visage, sont excellentes.

[1] La petite *chapelle de Conradin*, sur la piazza del Mercato, fut érigée en 1781, à la place d'une autre datant du milieu du XIV[e] siècle, et qu'un incendie avait détruite. Ce fut un marchand de peaux, Domenico Punzo, qui obtint de la reine Jeanne I[re] la concession du lieu où le dernier des Souabes, sur l'ordre de Charles I[er] d'Anjou, avait été exécuté. Punzo fit élever dans l'église une croix de marbre qu'on voit encore, et peindre diverses fresques représentant la vie de Conradin.

L'église et le couvent du *Carmine*, près du Castel del Carmine, sur la place voisine de la piazza del Mercato, datent du XIV[e] siècle. L'église a été entièrement reconstruite en 1769, dans un mauvais style baroque ; quant au couvent, il est laissé à l'abandon. On a utilisé seulement quelques pièces pour en faire un poste de police! Le campanile n'a

autre église, édifiée à sa place, fut elle-même détruite par un incendie. L'église qui porte aujourd'hui le nom de Santa Annunziata n'a été édifiée qu'en 1757 par Vanvitelli. De l'église angevine, on a retrouvé en 1894 un pan de mur, couvert de fort belles fresques (V. *infra*, p. 50).

L'*Incoronata*, dont le gothique est en certaines parties encore très visible, appelle une mention spéciale : c'est le seul édifice médiéval dépendant de la « Reggia » (le Castel Nuovo) qui ait subsisté : Jeanne I^re^ a transformé et agrandi un édifice préexistant, qui était la « Curia del Vicario », le siège de la magistrature suprême pour la justice criminelle. Comme l'Annunziata, l'Incoronata possède des fresques très précieuses (V. *infra*, p. 50).

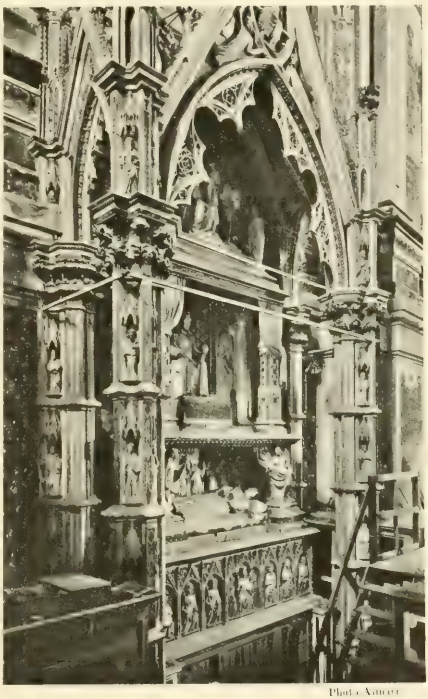


Photo Amodei

Santa Chiara. Tombeau du roi Robert d'Anjou (derrière le maître autel).

De l'époque angevine sont encore *San Giovanni a Carbonara*, *San Angelo a Nilo*, *Monte Oliveto*, maintes autres églises, car Naples en compte plus de 600! Mais ces dernières sont postérieures en date à celles citées plus haut : quand on les construisit, la Renaissance était déjà commencée, et dans chacune d'elles on en distingue aisément les premiers symptômes.

été achevé qu'en 1745 : on l'avait commencé environ trois siècles auparavant ». Et encore ce campanile n'était-il pas le premier : un autre, dont la « Cronistoria » parle pour la première fois à propos du bombardement de Naples par Alphonse d'Aragon, avait été antérieurement détruit par un tremblement de terre... Le campanile actuel est comme celui de Santa Chiara multistyle... (Napoli nobilissima, t. II, p. 186 ; t. V, p. 150).

Du temps des Angevins, Naples a conservé de très nombreuses sculptures — surtout des monuments funéraires. Les plus importantes sont celles de Santa Chiara, qui sont certainement dues pour la plupart à des artistes toscans. Les Angevins ont en effet appelé à Naples de nombreux artistes du Nord de la péninsule. La manière d'*Andrea Pisano* se retrouve nettement dans plusieurs sculptures de Santa Chiara, exécutées durant les premières années qui suivirent la fondation de l'église, entre 1328 et 1343. Les noms des artistes qui y travaillèrent ne sont pas connus. On sait seulement que, sous le règne de Robert, *Pace* vint à Naples, et on suppose qu'il dut travailler à Santa Chiara.

Le grand monument du roi Robert, qui se trouve dans cette église, derrière le maître-autel, est d'une époque un peu postérieure, et d'une manière différente : il a été commencé en 1343, et dut être achevé trois ou quatre ans après. L'ensemble est assez disgracieux à cause de la partie supérieure trop lourde, et surtout de la statue du Roi assis, qui, selon le mot de Perkins, ressemble à une affreuse idole. Le monument est de deux sculpteurs florentins, *Giovanni* et *Paccio*, que d'autres orthographient Pancius et Sancius. Il est cependant fort probable que la partie supérieure ne leur est pas due, et qu'elle est l'œuvre d'élèves insuffisamment exercés. Les détails sont soigneusement traités et témoignent d'une grande habileté technique. — La manière de Giovanni et Paccio se retrouve encore dans le délicieux fragment qui subsiste de la tombe de Louis de Duras, également à Santa Chiara : la tête de l'enfant est semblable, non seulement à celle qui est représentée sur le sarcophage de Robert, avec l'inscription « Dominus Ludovicus », mais aussi à celles des autres enfants de la famille royale qu'on voit autour du Roi défunt : les anges du tombeau de Louis de Duras ressemblent par l'ovale de la figure, la coupe des yeux, l'arrangement des cheveux, aux figurines des pilastres du grand mausolée, et par les draperies des jupes et le modelé très fin des ailes, aux anges qui soulèvent les rideaux au-dessus de la dépouille mortelle. — Sans doute aussi, les beaux bas-reliefs, représentant la vie de sainte Catherine, qui sont fixés sur la balustrade de la tribune d'orgue au-dessus de l'entrée de l'église, sont-ils de Giovanni et de Paccio, ou d'un de leurs élèves florentins. — La chaire est également dans leur manière, mais doit plutôt être l'œuvre d'un napolitain : les meilleures figures ne sont que des copies serviles d'originaux, choisis dans les scènes de la vie de sainte Catherine. — Giovanni et Paccio ont encore, sans aucun doute, inspiré certains détails du monument de la princesse de Tarente et de celui de Raimond del Balzo, également à Santa Chiara : on retrouve, par exemple, dans celui-là les anges soulevant un

rideau au dessus de la dépouille mortelle. Ce même détail se voit également à la tombe de la reine Marie, à Santa Maria donna Regina, œuvre de Primario et Tino di Camaino de Sienne, et à celles de Jeanne de Duras et de Robert d'Artois, à San Lorenzo, œuvres de Bamboccio.

D'autres monuments de Santa Chiara, comme par exemple la tombe de Marie duchesse de Duras, sont certainement florentins, mais d'un travail plus violent, plus hardi, plus pittoresque que les œuvres de Giovanni et de Paccio : ils se rapprochent manifestement de la manière d'Orcagna. M. Emile Bertaux a justement écrit que les sculptures de Giovanni et de Paccio se placent dans l'histoire de la sculpture florentine entre les plus anciens bas-reliefs du campanile de Florence, et le tabernacle d'Or San Michele (Napoli nobilissima, t. IV, p. 134 et 147).

Phot. Alinari

Santa Chiara. Tombeau de Marie, duchesse de Duras.

A San Lorenzo, se voit un monument gothique très intéressant, antérieur aux œuvres de Giovanni et de Paccio, et d'une manière notablement différente : c'est le tombeau de Catherine d'Autriche, duchesse de Calabre. De forme carrée, il se compose de quatre colonnes, posées sur des lions, soutenant un baldaquin pointu. Dans le triangle formé par le baldaquin, un bas-relief représente d'un côté saint François recevant les stigmates, de l'autre Jésus avec Moïse et Élie. Sous le baldaquin est le sarcophage :

la défunte est étendue les mains jointes, des statuettes très fines l'entourent. L'œuvre est d'un caractère simple, d'un style large et classique : elle est certainement d'un des Cosmati, sans doute Giovanni Cosmato, l'un des meilleurs sculpteurs qui travaillaient à Rome en 1323, date à laquelle — ainsi que les Archives en font foi — Robert commanda à un « artiste de Rome » le monument de Catherine d'Autriche.

De la même époque, et d'un gothique très heureux, est le beau mausolée de la reine Marie, veuve de Charles II, qu'on voit à Santa Maria donna Regina — que la Reine avait fondée, — et qui est dû au napolitain Gagliardo Primario et à Tino di Camaino, de Sienne, un des meilleurs artistes du Nord de la Péninsule que les Angevins aient fait venir à Naples.

D'élèves des Cosmati sont notamment le tombeau de marbre de Filippo Minutolo, archevêque de Naples, mort en 1301, dans la chapelle Minutolo, au Dôme, — le tombeau du pape Innocent IV, aussi au Dôme, — le trône épiscopal en marbre du Dôme, etc... De style cosmatique encore, le beau pavement de mosaïque, du XIII[e] siècle, de la chapelle Minutolo.

La plus belle mosaïque de l'époque médiévale que Naples possède est celle qu'on voit dans la chapelle Santa Maria del Principio, à Santa Restituta : la Vierge, assise sur un trône, tient de la main droite l'enfant Jésus et de la gauche une longue croix d'argent. A côté d'elle, saint Janvier et Santa Restituta. Sous les pieds de la Vierge, deux coussins, selon la manière byzantine. L'ensemble est de style gothique tardif, cosmatique : l'œuvre, très intéressante, est de Lello, en 1322.

Les églises de Naples renferment de nombreuses pierres tombales. Celles datant du XIII[e] ou XIV[e] siècle sont très simples, et n'ont guère de caractère artistique. Les unes sont rectangulaires, les autres en forme de tabernacle. Parmi celles-là, l'une des plus anciennes est celle de Tommaso Bulcano, mort en 1337, qui se trouve à droite de l'entrée méridionale de San Domenico Maggiore. La plus ancienne en forme de tabernacle est celle de Roberto Carmignano, mort en 1342, dans la première chapelle de gauche, à San Lorenzo. — Les pierres tombales de date postérieure sont beaucoup plus artistiques et plus travaillées (Napoli nobilissima, t. VIII, p. 186).

Plusieurs églises et palais de Naples ont des portes datant du moyen âge dont les battants sont de toute beauté : le Dôme, San Antonio Abate, San Domenico Maggiore, Santa Chiara, San Lorenzo, le palais de Penna notamment. Ces portes, dont beaucoup sont ogivales, ont entre elles de

multiples analogies : toutes ont un caractère fier, mâle, qui s'adapte fort bien au gothique, toujours un peu majestueux, même en Italie, des édifices auxquels elles appartiennent. — A l'intérieur du Dôme, se voient aussi deux belles portes médiévales : l'une ferme la chapelle de la Congrégation des Pères de la Propagande, l'autre la chapelle Minutolo (Napoli nobilissima, t. IX, p. 1, 51 ; t. X, p. 17, 71, 88, 107, 170, 188 ; t. XI, p. 40, 87, 111, 127. On trouvera dans ces articles des études très complètes sur la sculpture des battants de portes d'églises ou de palais du XIII[e] siècle et des siècles suivants [1].

Santa Maria donna Regina. Tombeau de la Reine Marie.

Les œuvres de peinture datant de l'époque médiévale, conservées à Naples, ne sont pas moins importantes que les œuvres d'architecture et de sculpture. Le roi Robert appela à Naples *Giotto*. « Giotto, dit Vasari, se voyant appelé par un Roi d'une telle renommée, se rendit volontiers à sa demande. » Le peintre séjourna à Naples de 1329 à 1332. Il décora une grande salle du Castel Nuovo [2] de portraits d' « hommes fameux », portraits qui lui furent, croit-on, inspirés par des

[1] Parmi les travaux de sculpture sur bois datant du XIV[e] siècle, on peut mentionner spécialement un très beau crucifix, dans la chapelle du Crucifix au Dôme. Le visage du Christ est maigre et effilé, les mains et les pieds allongés. Le corps est recouvert d'une tunique de soie rouge, et la tête porte une des épines de la couronne du Christ.

[2] Charles d'Anjou fit faire de très importants agrandissements et restaurations aux bâtiments existants sur l'île du Sauveur. Il y demeura même souvent. Il alternait

sonnets de Dante, qu'on a retrouvés. Ces sonnets ont pour titre : *Alexandre, Salomon, Hector, Énée, Achille, Pâris, Hercule, Samson, César.* Les peintures de Giotto qui furent détruites lors des agrandissements du Castel Nuovo sous les Aragons, devaient représenter ces personnages.

Giotto, d'après Vasari, exécuta encore d'autres peintures au château de l'Œuf, à Santa Chiara, à l'Incoronata ; aucune de ces peintures n'est demeurée.

Giottesques sont encore les peintures de la Chapelle Minutolo, au Dôme, horriblement repeintes (le triptyque qui se trouve dans cette même chapelle, à gauche, au-dessus de l'autel de Saint-Athanase, est une œuvre siennoise du début du XV[e] siècle), — la grande fresque de la chapelle de la Propagande, également au Dôme, représentant Abraham et l'arbre généalogique de Jésus, — les fresques de la chapelle Brancaccio, aussi au Dôme, — le Saint-Antonio Abate dans l'église de ce nom, — la fresque du Sauveur, dans la chapelle Manso à San Lorenzo, etc... Il est très difficile de déterminer d'une manière précise, à raison des restaurations maladroites que certaines de ces peintures ont subies, ou au contraire par suite de l'état de délabrement où d'autres se trouvent, les dates où ces œuvres ont pu être exécutées.

Les plus belles peintures médiévales conservées à Naples sont à Santa Maria donna Regina, à l'Incoronata, à l'Annunziata, et à Santa Chiara [1].

Les fresques très importantes de la *chapelle Loffredo*, qui dépend de Santa Maria donna Regina, ont donné lieu à de vives controverses. Elles représentent des sujets divers : une importante crucifixion ; des scènes de l'Évangile et de l'Apocalypse ; un jugement dernier ; la Passion du Christ ; des scènes de la vie de sainte Élisabeth de Hongrie, de sainte Catherine et de sainte Agnès ; l'Ascension ; la Pentecôte, etc. On estime qu'elles sont antérieures à 1340. Crove et Cavalcaselle avaient cru qu'elles étaient l'œuvre d'artistes locaux, élèves de Giotto. M. Bertaux (Napoli nobilissima, t. XV, p. 129 ; *l'art siennois à Naples*, Paris, 1900) a pensé d'abord qu'elles étaient d'artistes siennois, de l'école de Duccio

volontiers entre le château du Sauveur et le Castel Capuano. Il fit construire en [illegible] pour sa résidence personnelle, le Castel Nuovo, et le château du Sauveur devint surtout un château fort. — Lui et ses successeurs firent agrandir le port, — la partie nouvelle fut le port pisan [illegible], construire un nouveau môle, le môle angevin, et plusieurs arsenaux : Primario dirigea la plupart de ces travaux.

[1] Les peintures de la chapelle de la Madeleine à San Domenico, affreusement repeintes, sont de la fin du XIII[e] siècle, et sans grand intérêt.

de Buoninsegna et de Pietro Lorenzetti : les premiers artistes toscans appelés à Naples par les Angevins, Montano d'Arezzo, Simone Martini, Tino di Camaino étaient en effet siennois [1]. Depuis, de nouvelles études ont amené M. Bertaux à envisager l'hypothèse que les peintures de Santa Maria donna Regina seraient l'œuvre d'une école locale mixte,

Incoronata. Fresque de la *Confession*.

dérivant de Simone Martini et de Pietro Cavallini, qui vint de Rome à Naples en 1308, et a laissé, entre autres œuvres, à Rome, à Sainte-Cécile, une grande fresque, récemment découverte, dont les personnages présentent beaucoup de ressemblance avec ceux des fresques de Santa Maria donna Regina.

[1] On voit au Musée National de Naples d'excellents tableaux des écoles siennoise Simone Martini *Christ* ; au San Lorenzo, *Saint Louis évêque de Toulouse* ; et florentine Daddi *La Vierge et l'Enfant* du XIV^e^ siècle.

Les autres peintures qu'on voit à Naples, à l'*Incoronata*, à l'*Annunziata*, à *Santa Chiara*, sont postérieures à celles de Santa Maria donna Regina. Elles sont certainement des œuvres toscanes, et ont été

[illegible]

Simone Martini. Saint Louis couronnant le Roi Robert.

exécutées entre 1340 et 1380. On peut les diviser en deux séries. La première série, la plus précieuse, comprend les fresques de l'*Incoronata*, et celles encore inédites de la *chapelle Barrese*, à San Lorenzo[1], dont les

[1] Ces fresques ont été [illegible] lors des restaurations que l'église a subies. Une des parties découvertes [illegible] l'Enfant Jésus [illegible] une autre l'adoration des mages…

auteurs sont déjà plus voisins d'Orcagna que de Simone Martini. Le dessin est fin, les détails sont soignés, la couleur douce et blonde. Les fresques de l'Incoronata représentent les sept sacrements et le Triomphe de l'Église. — L'autre série comprend les fresques qui décorent la tombe de Robert à *Santa Chiara* et quelques autres monuments funéraires : le trait est sec, le coloris bas et sans modelé...

Entre ces deux séries de fresques, doivent être placées les fresques de l'*Annunziata :* elles décorent un pan de mur, de six mètres de haut, qui faisait partie d'une vieille église, et auquel on accède aujourd'hui par la galerie qui s'ouvre sous l'église actuelle et conduit au dépôt mortuaire. Ces fresques représentent une gloire d'anges dans l'attente du jugement dernier, et sont très heureuses de dessin et de coloris : le ton des vêtements est plus clair, celui des figures plus rose que dans les fresques de Santa Chiara. Bien que le dessin soit assez mou, la jeunesse des figures et l'arrangement des cheveux ne peuvent permettre de placer ces fresques avant 1370. Tous les détails des costumes sont bien toscans, mais le type des figures ne l'est pas, ce qui laisse supposer que ces peintures sont l'œuvre d'un artiste napolitain, connaisseur et imitateur des œuvres florentines (Bertaux, dans Napoli nobilissima, t. IV, p. 49).

On voit que de la Naples du moyen âge, il reste aujourd'hui encore maints souvenirs d'art. Souvent ignorés, ils méritent cependant une attention particulière, car ils montrent en quelle estime l'art, même aux époques les plus guerrières et les plus troublées, a toujours été tenu à Naples.

Phot. [illegible]

San Giovanni à Carbonara. La nef, prise du maître-autel. Au fond, la sacristie ; à droite, la chapelle Saint-Jean l'Évangéliste

CHAPITRE IV

LA RENAISSANCE [1]

Le portail du Dôme, celui de San Giovanni de Pappacoda, celui de l'entrée latérale de San Domenico, celui de San Giovanni a Carbonara, marquent, au point de vue architectural, la transition du XIV^e^ au XV^e^ siècle, du moyen âge à la Renaissance.

La porte de *San Giovanni de Pappacoda*, comme la chapelle elle-même, date de 1415. La chapelle était à l'origine décorée de fresques « à la grecque », dit Sigismondo, mais ces fresques ont disparu lors des restaurations baroques de 1772, qui n'ont épargné que la façade. La porte est très belle, quoiqu'un peu surchargée. On l'attribue d'ordinaire à *Bamboccio*, qui en 1407 avait fait la porte du Dôme. On constate en effet de grandes ressemblances entre les deux portails. Mr. del Pezzo (Napoli nobilis-

[1] V. [illegible]

sima, t. VII, p. 185) a fait cependant remarquer que les proportions et la manière de l'un et de l'autre différaient très notablement. Le portail du Dôme est d'un gothique raffiné, noble, élégant : ce gothique reste encore tel si, en pensée, on en augmente les proportions. Le portail de San Giovanni, bien plus considérable, est au contraire mal compris. Il prend toute la façade de l'église et s'élance trop haut. Son style est outré, excessif : les statuettes qui l'ornent sont peu travaillées ; la corniche de fleurs et de fruits, désordonnée, confuse et lourde..... Mr. del Pezzo estime que le portail de San Giovanni, inférieur à celui du Dôme, bien que postérieur en date, ne serait pas de Bamboccio, mais plutôt d'artistes napolitains, habiles imitateurs et contrefacteurs du maître...

A San Lorenzo, plusieurs monuments — du reste assez défectueux — (très inférieurs à celui de style cosmatique, de la duchesse de Calabre, et à celui de même style, démoli lors de la restauration de 1639, de Guillaume Stendardo, grand connétable, mort en 1308), — sont l'œuvre de Bamboccio ou de ses élèves napolitains : le tombeau de Robert d'Artois et de sa femme Jeanne de Duras, celui de Charles I^er^, duc de Duras, sans doute aussi celui de la petite princesse Marie, fille du roi Charles III de Duras. Les tombeaux de Robert et de Jeanne, et celui de Charles, se ressemblent en tous points : ce sont les trois mêmes statues (pour celui-là la *Foi*, l'*Espérance* et la *Charité ;* pour celui-ci la *Prudence*, la *Force* et la *Mansuétude*), portant le monument, orné de trois médaillons, sur lequel repose, étendu, le défunt. A droite et à gauche, un ange soulève le rideau du baldaquin.

De Bamboccio encore, et également à San Lorenzo, le tombeau de Ludovico Aldemoresco. Le monument, plus original que les précédents, date de 1421. Le sarcophage est orné d'un riche bas-relief, représentant le départ de ce monde de Ludovico, et son entrée au Paradis, où le roi Ladislas le présente à la Vierge. Il est soutenu par quatre chevaliers en armes, parents du défunt, dont deux, la tête ornée de turbans, ont des costumes très originaux. Sur le sarcophage, le défunt est étendu, tout armé, la tête nue, et à ses pieds un lévrier, qu'on retrouve sur beaucoup de pierres tombales du XIV^e^ et du XV^e^ siècles. Le style du monument est rude, grossier, mais il y a du mouvement, de la vie et de la franchise. On sent que l'auteur a voulu l'originalité et la nouveauté. Il y a cependant, dans l'ensemble de l'œuvre, trop de recherche, et de l'exagération. Le monument a des inscriptions en caractères gothiques français, et en partie en langue française : c'est le seul monument de Naples, de style de

transition moyen âge Renaissance, où se retrouve cette particularité.

Le *Palais Penna*, sur la place San Demetrio, date de 1405. Les murs extérieurs sont faits de pierres rectangulaires, bossuées ; il est couronné d'une corniche soutenue par de petits arcs aigus. La porte d'entrée a la forme d'un arc aplati, inscrit dans un rectangle, portant aux angles les armes des Penna. L'artiste qui construisit cette belle demeure, dont la cour d'entrée et les étages sont pleins de délicieux détails, est inconnu. On a parlé de Bamboccio, qui édifia à Santa Chiara le tombeau du premier propriétaire du palais, Antonio di Penna, mais rien ne permet d'affirmer l'exactitude de cette hypothèse. — Parmi les plus beaux palais du début du XV^e^ siècle, il convient encore de citer le *palais Colonna*, dans la via Mezzocannone.

Dôme. Portail principal.

Bamboccio mourut en 1427. Après lui, les influences toscanes continuèrent, chaque jour davantage, de se faire sentir à Naples. *Donatello*, aidé de *Michelozzo*, exécuta à Pise le tombeau du cardinal Brancaccio, et le fit transporter en 1427 à Naples, dans l'église San Angelo a Nilo, fondée par le cardinal. C'est une fort belle œuvre, très justement célèbre, où se retrouvent la délicatesse, la simplicité et le bon goût du XV^e^ siècle florentin.

De même que Santa Chiara est le temple du gothique, *San Giovanni a Carbonara* est celui des débuts de la Renaissance. Le grand

monument de Ladislas, qu'on voit dans le chœur, a encore de nombreux détails gothiques ; cependant on y sent un effort vers le réalisme, qui est l'une des caractéristiques du style du milieu du XV^e^ siècle. — Le monument de Sergianni Caracciolo, dans cette même église, qui date de 1433, est moins heureux ; cependant, plus encore que dans celui de Ladislas, on devine nettement que l'art tend à une vie et à des formules nouvelles, que la Renaissance est prochaine. Si la partie inférieure, les piliers, les ornements se ressentent encore vivement du gothique, les niches en forme de coquilles, les corniches, l'attique, les caractères romains de l'inscription, sont les indices d'une évolution artistique[1].

Photo Alinari

San Giovanni de Pappacoda. Portail principal.

Le monument du cardinal Brancaccio, les monuments de Ladislas et de Caracciolo, annonçaient à Naples la Renaissance. Les grands artistes que, par la suite, les Aragons, montés sur le trône en 1442, firent venir de Toscane, édifièrent dans le style nouveau d'innombrables églises, palais, monuments, dont beaucoup sont demeurés. Plus encore que la Cour angevine, la Cour aragonaise, très fastueuse, aimait l'art et les artistes, et

[1] La chapelle où le monument est placé date de 1427, mais a subi au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle, de même que les fresques de *Leonardo de Bisuccio* et de *Perrinetto de Benevento*, qui la décorent, des restaurations très fâcheuses.

Alphonse I^er^ et Ferdinand I^er^ furent pour ceux-ci de très généreux Mécènes[1].

On ne s'accorde guère sur l'artiste qui exécuta le bel *arc de triomphe* destiné à commémorer la conquête aragonaise, qu'on voit à l'entrée du Castel Nuovo. L'opinion la plus répandue est qu'il serait l'œuvre de *Pietro di Martino*. D'autres, Mr. Ettore Bernich notamment, ont avancé qu'il ne pouvait être que de Léon Battista Alberti ; Mr. Wilhelm Rolfs a soutenu au contraire qu'il devait être de Francesco Laurana. Les uns et les autres ont raison, et la manière dont Mr. Wilhelm Rolfs a essayé de mettre d'accord tous les critiques, semble juste. Il paraît certain que c'est bien Martino qui a été le principal architecte des travaux. L'inscription suivante le dit nettement : « *Petrus de Martino Mediolanensis, ob Triumphalem Arcis novæ Arcum solerter obstructum, a Divo Alphonso Rege in equestrem ordinem... meruit* » Mais il est aussi certain que Martino n'a pas travaillé seul : Isaia da Pisa, Domenico Lombardo, Paolo Romano, d'autres encore, ont travaillé en même temps que lui. Pourtant ces artistes, et Martino qui était à leur tête, n'ont pas, vraisemblablement, *dessiné* le monument qu'ils exécutaient : celui-ci a dû être dessiné, conçu, non par Alberti, comme le pense Mr. Ettore Bernich, mais plutôt par Francesco Laurana, *en s'inspirant des travaux d'Alberti*. Il est en effet hors de doute que l'arc de triomphe de Naples présente de très notables ressemblances avec la façade du *Tempio dei Malatesta* de Rimini, qui est due à Alberti. M. Wilhelm Rolfs a cherché à établir comment Laurana avait pu connaître et étudier les œuvres d'Alberti, et il a émis cette hypothèse, — qui est vraisemblable — qu'avant

[1] Sur la vie de la Cour aragonaise, on consultera avec profit les articles de Mr. Giulio de Montemayor, *Napoli nobilissima*, t. V, p. 17, 57, 106, 110, à propos de la *Piazza della Sellaria* et des fêtes qui y furent données. A la Cour aragonaise furent conviés tous les artistes et hommes de lettres ou de sciences de l'époque. Aux sculpteurs, architectes et peintres qui seront mentionnés dans les pages suivantes, il faut ajouter : Antonio da Settignano, Vincenzone de Cortone, Francesco di Giorgio Martini, Antonio Marchese. Il faut citer encore des médailleurs comme Pisanello, Cristoforo de Geremia, Paolo de Ragusa ; des hommes de lettres et des poètes comme Lorenzo Valla, Bartolommeo Fazio, Antonio Beccadelli, Porcellio de Pandoni, François Philèlphe, Théodore Gaza, Pontano qui fonda l'Académie Pontanienne, et fit construire en 1492 la simple et élégante *capella Pontaniana*, Constantin Lascaris, Sannazar le poète des *Eglogues* et du *de Partu Virginis*, etc.

[2] La conquête aragonaise a été commémorée aussi par diverses églises, et notamment par Santa Maria della Pace, qui sert aujourd'hui de débarras à l'hospice de l'Annunziata. Les fresques, dont cette chapelle royale était décorée, ont disparu, mais on conserve encore deux statues de saint Michel qui devaient être placées l'une à l'intérieur, l'autre à l'extérieur de l'édifice. La plus grande rappelle le Saint-Georges de Donatello, et a dû être exécutée par l'un des élèves du maître qui travaillèrent à Naples.

de venir à Naples, vers 1450. Laurana aurait séjourné à Rimini, et travaillé comme simple apprenti sous les ordres de Matteo Pasti... .

L'arc de triomphe d'Aragon ne devait pas, dans l'esprit de ceux qui

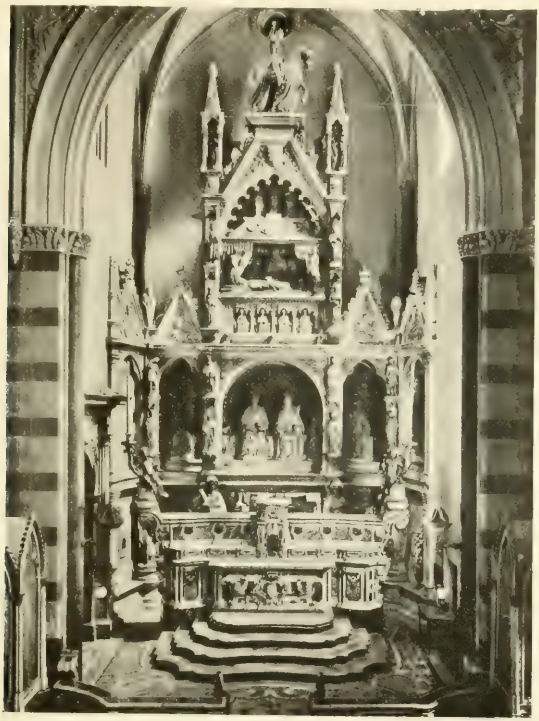


Photo Brogi.

San Giovanni a Carbonara. Tombeau du Roi Ladislas (assise à côté du Roi, sa sœur, la Reine Jeanne II).

le proposèrent, être édifié devant l'entrée du Castel Nuovo. C'est en 1443 que les magistrats de Naples émirent le projet d'un arc de triomphe : l'arc devait être placé au milieu de la place du Dôme. Mais bientôt ce premier projet fut abandonné, et on décida d'ériger le monument devant l'entrée principale du Castel Nuovo. De 1451 à 1455, on construisit le gros œuvre, puis de 1455 à 1458 on commença la sculpture.

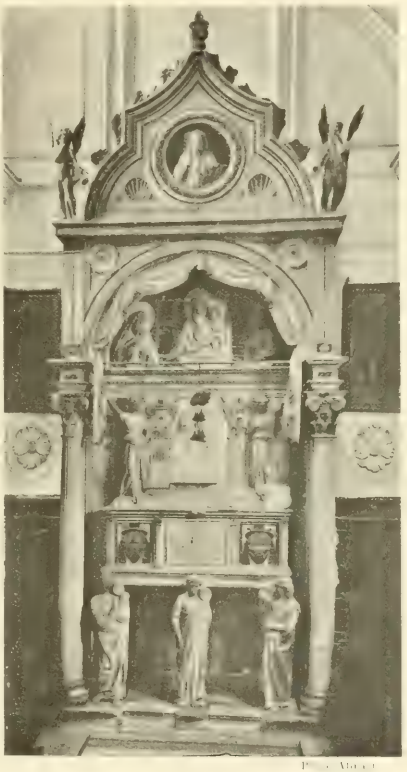
La mort d'Alphonse I fit interrompre les travaux qui ne furent repris qu'en 1508.

C'est surtout à partir de cette époque que Pietro di Martino joua un rôle important dans la construction.

San Giovanni a Carbonara. Tombeau de Sergianni Caracciolo.

On a fait maintes fois observer, et avec raison, que les tours du Castel Nuovo, qui enserrent l'arc nuisent considérablement à l'effet qu'il produit. Il eût gagné d'être isolé. On a fait aussi remarquer, et avec autant de raison, que, précisément parce qu'on a modifié sa destination primitive, et qu'au lieu de l'édifier au milieu d'une place, on l'a accolé à un château fort, il accuse au point de vue architectural des fautes nombreuses : l'architecte qui l'a conçu, a modifié tant bien que mal ses premiers plans, quand il a su que le monument ne serait plus élevé sur l'emplacement primitivement indiqué ; il les a modifiés trop ou pas assez, ce qui fait que l'arc ne répond qu'imparfaitement à sa nouvelle destination, et que les différentes parties dont il est constitué n'ont guère d'harmonie... C'est surtout, croit-on, Pietro di Martino qui a fait la voûte, la partie qui relie la façade aux portes de bronze : le problème à résoudre était très difficile, et Martino l'a résolu de son mieux, — ce qui ne signifie pas que la solution donnée soit sans défauts...

L'arc de triomphe d'Aragon, malgré ses défauts architectoniques, et le lieu déplorable où il est placé, n'en demeure pas moins une construction de la Renaissance très intéressante On trouve partout des détails délicieux : le grand bas-relief, qui représente l'entrée d'Alphonse Ier à Naples, est d'un travail extrêmement soigné. Il y a des frises, des statues, qui sont de vraies merveilles de grâce et de finesse... (Napoli nobilissima, t. XII, p. 114, 138; t. XIII, p. 148, 171).



San Angelo a Nilo. Tombeau du cardinal Brancaccio.

Les belles *portes de bronze* qui, au delà de l'arc de triomphe, ferment l'entrée du Castel Nuovo, datent de 1462, et durent être achevées vers 1468. Elles sont l'œuvre de *Guglielmo Monaco :* celui-ci sculpta son portrait, et inscrivit son nom sur l'un des compartiments inférieurs : *Guillelmus Monacus me fecit miles*. Monaco était français, né à Paris. Il fut au service des Aragons de 1451 à 1490, et occupa le poste de « gouverneur de l'artillerie royale et de constructeur de bombardes ». Ferdinand Ier le tenait en très haute estime, l'appelant dans un décret de mars 1484, *magnifico ed amato nostro consigliere*. Le sujet représenté dans les bas-reliefs qui ornent les portes est la guerre entre Ferdinand et les Barons du parti angevin, guerre qui commença après la mort d'Alphonse Ier et se termina sous les murs de Troia, en Capitanate, par la défaite complète des rebelles. La position des combattants, leurs costumes, leurs mouvements sont étudiés avec un soin

extrême. Les portes du Castel Nuovo sont par maints côtés de beaucoup supérieures à celles du baptistère de Florence, sculptées par Ghiberti dans un style classique et traditionnel (Napoli nobilissima, t. X, p. 17)[1].

Dans la grande cour du Castel Nuovo, la porte de *Santa Barbara*, par Pietro di Martino, avec l'exquise statue de Laurana qui la couronne, attire et retient les regards... L'intérieur de la chapelle n'a plus guère aujourd'hui de remarquable qu'un beau ciboire en marbre de Jacopo della Pila, et un tableau fort intéressant d'école flamande représentant l'Adoration des Mages, où se voient les portraits de Ferdinand Ier d'Aragon, de son fils Alphonse II, et de Ferdinand II. Dans la sacristie, un délicieux lavabo : une statue de la Vierge, dont la base est décorée d'un bas-relief représentant la création de l'homme et de la femme. Une petite porte mène à un splendide escalier à spirale que Celano a attribué à Giovanni Pisano, mais qui est certainement du XVe siècle. Dans le bas, un souterrain, avec des squelettes d'Espagnols. A côté de la grande église, une petite chapelle qui date des Angevins, et que Montano d'Arezzo avait décorée. Le baroque l'a défigurée...

La grande salle du premier étage du Castel Nuovo, qu'on visite assez difficilement, et qui est aujourd'hui transformée en magasin d'armes, est extrêmement intéressante par sa belle architecture gothique, œuvre, dit-on, de Guglielmo Sagrera, un catalan auquel Alphonse donna le titre de *Maestro Maggiore*. Sagrera travailla à cette construction vers 1451. Antonello del Perrino et Leonardo da Besozzo exécutèrent des peintures murales qui sont aujourd'hui effacées. Un contraste saisissant existe entre le gothique de l'architecture, et deux splendides portes Renaissance, en marbre, qui menaient l'une à une tour d'angle, dite torre del Beverello, l'autre aux appartements royaux

Le *Palais Carafa*, savamment étudié dans Napoli nobilissima par Mr. Ceci, au coin de la via San Biagio dei librai et du vicolo San Filippo e Giacomo, est l'un des plus intéressants de la Naples de la Renaissance.

[1] Dans un des bas reliefs, est encastré un boulet de canon tiré en 1502 par les troupes françaises contre les Espagnols. Un autre bas relief est brisé.

Au temps des Aragons, Naples fut une place forte de premier ordre. Quand Alphonse d'Aragon s'empara de la ville en 1442, il fit édifier un fort sur le Pizzofalcone, qui demeura pendant très longtemps. Ce fort était destiné à soutenir le Château de l'Œuf et le Château-Neuf. Ferdinand Ier agrandit, en 1484, l'enceinte de la ville, à l'est, en faisant construire de nouvelles murailles au delà du Carmine. Du Carmine à la Porte Medina — qui fut démolie en 1876 —, on ne comptait pas moins de 27 tours, dont un Codice Ms., publié sans doute en 1642, et conservé à la Bibliothèque Nationale, donne les noms. D'importants travaux furent également entrepris dans le port. L'arsenal construit par les Angevins prit une grande extension.

Il a sans doute été édifié, comme les autres monuments de l'époque, par des artistes toscans. Certains détails de la corniche, certaines ogives, l'arc du vestibule d'entrée, sont d'un style antérieur à celui de la Renais-

Photo Anderson

Castel Nuovo. L'arc de triomphe d'Aragon.

sance, — ce qui prouve que, même au milieu du XV^e^ siècle, les architectes appliquaient encore volontiers les principes de l'art médiéval. Mais l'ensemble de l'édifice est bien de style Renaissance : le bossage uniforme, de la base au faîte, en forme de diamant (ou carré et aplati), se retrouve dans beaucoup de constructions de l'époque, notamment au *Palais*

Penna[1] et au *Palais Sanseverino*, devenu l'église du Gesu Nuovo. De même les petites fenêtres carrées du rez-de-chaussée, se retrouvent notamment au Palais Strozzi, à Florence. Le nom de l'architecte, qui construisit pour Diomède Carafa, comte de Maddaloni, un des plus grands seigneurs de la Cour aragonaise sous Alphonse Ier, la belle demeure de la via San Biagio, est inconnu. On suppose seulement que la porte, très justement célèbre, est de Léon Battista Alberti. On a trouvé dans le palais de nombreux objets d'art, qui prouvent que Carafa était un avisé collectionneur, et surtout une *tête de cheval* en bronze, qui est maintenant au Musée. Longtemps on a cru que cette tête venait d'un ancien cheval de bronze, qui, d'après la légende, aurait été, dans l'antiquité, devant le temple de Neptune, à la place de l'obélisque actuelle de St Janvier. Mais il semble aujourd'hui établi, comme l'a rappelé M. Ceci, que la tête fut simplement donnée par Lorenzo de Medicis à Carafa. D'après Pietro Summonte, cette tête serait une œuvre de Donatello

Le *Palais Sanseverino* fut, avec le palais Carafa, l'un des plus beaux construits au XVe siècle. Il date de 1470, et est l'œuvre de Novello[2] da San Lucano, dont aucun autre travail n'est demeuré. En 1584, il fut transformé en l'église du Gesu Nuovo. De l'édifice ancien, il ne reste que la façade, à grosses pierres bossuées, et quelques détails du portail... Les historiens de l'époque nous ont laissé maints récits de cette *magnificam domum*, à l'intérieur de laquelle étaient de très belles fresques, dues en partie à Giovan Luca de lo Mastro, d'Eboli.

Parmi les artistes toscans venus à Naples dans la deuxième moitié du XVe siècle, une place à part doit être faite à *Rossellino* et à *Benedetto da Maiano*. Plus encore que Giovanni et Pacio de Florence, ou Tino de Sienne, au XIIIe siècle, plus encore que Donatello et Michelozzo au XIVe, ils ont affirmé à Naples la souveraineté de l'art toscan. Leur influence fut considérable : on peut dire qu'ils ont inspiré la plupart des œuvres de sculpture qui furent exécutées à Naples à la fin du XVe et au XVIe siècles.

[1] V. *supra*, p. 62.

[2] V. ci-après.

Peut-être est-ce le même que Novello de Paparo del Cilento, qu'on connaît comme ayant été architecte, et très dévoué aux Sanseverino. — On connaît également un autre Novello, Novello Paparo, qui travailla à Naples entre 1450 et 1487, et fit divers travaux de maçonnerie à San Lorenzo et à l'hospice de l'Annunziata, construisit un bain au Castel Capuano, des écuries dans le palais della Cavallerizza, etc. Mais il paraît difficile d'identifier cet architecte avec l'*egregius architettorum* du Palais Sanseverino.

De *Rossellino*, la chapelle Piccolomini, à Monteoliveto, construite et décorée comme celle du cardinal di Portogallo à San Miniato de Florence, possède un merveilleux autel de marbre, dont le bas-relief central, la Nativité de l'Enfant Jésus, et les statues de saint Mathieu et de saint

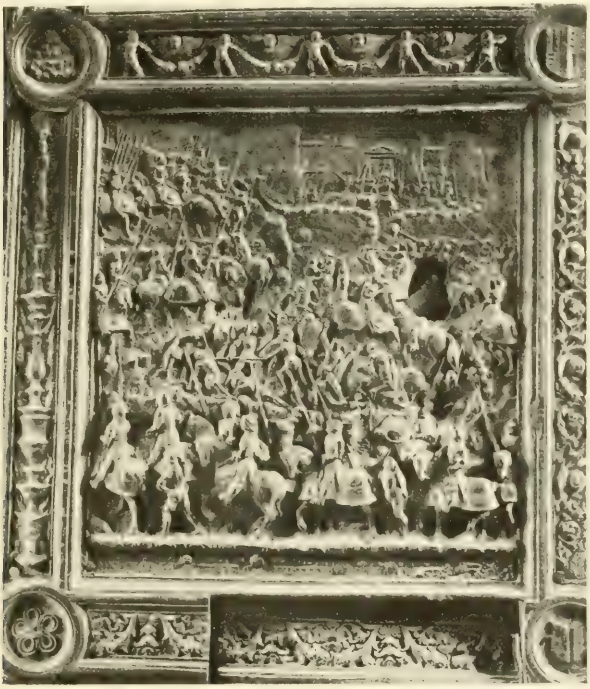


Photo Sommer.

Portes de bronze du Castel Nuovo. Un des battants de gauche; à droite, déchirure faite par un boulet de canon, au cours du bombardement par Gonzalve de Cordoue.

Marc, sont de purs chefs-d'œuvre. Il y a des détails exquis où apparaît toute la fraîcheur et le sentiment naturel des sculptures florentines. Saint Joseph dormant, les anges qui mènent une ronde sur l'étable, la guirlande que tiennent au-dessus de l'autel des amours rieurs, et la perspective du lieu où l'Enfant vient de naître, et le modelé des figures, sont délicieusement traités. Rossellino a commencé encore, dans la même chapelle

Piccolomini, le tombeau de Marie d'Aragon, femme d'Antonio Piccolomini, — que *Benedetto da Maiano* a achevé. L'œuvre la plus remarquable que ce dernier a laissée est l'autel de la chapelle Mastroguidice, également à Monteoliveto, dont le bas-relief central, l'Annonciation, est justement célèbre. On a loué aussi maintes fois, et avec raison, la délicatesse et la finesse des sept petits bas-reliefs qui décorent la partie inférieure de l'autel, et la grâce des amours qui tiennent dans leurs mains potelées la lourde guirlande posée sur la corniche...

Mr. Luigi Serra a justement montré dans Napoli nobilissima, t. XIV, p. 181; t. XV, p. 4, l'influence qu'avaient exercée à Naples Rossellino et Maiano. Il a rappelé que dans plusieurs églises, notamment à San Pietro Martire, à San Giovanni a Carbonara, à San Aniello, à San Lorenzo, à San Severino, à Monteoliveto, quelques chapelles, celles notamment édifiées ou restaurées à la fin du XV^e^ siècle par Jacopo della Pila, — par exemple la cinquième chapelle à droite, à San Pietro Martire, — portaient, dans leur architecture, les signes manifestes des influences florentines. Mais celles-ci sont encore bien plus visibles dans les œuvres de sculpture. La Vierge avec l'Enfant entre deux anges, qui décore la tombe de Mariano d'Alagno, œuvre de Tommaso Malvito (1477), à San Domenico, dans la chapelle du Crucifix, est directement inspirée de Rossellino. De même encore, dans cette chapelle, le monument funéraire de Placido Sangro (1480).

Dans la manière de Maiano, sont, à Monteoliveto, dans la chapelle du Calvaire, le tombeau de la famille d'Antonio Alessandro (1491), qui semble être de Malvito, — le monument de Tomaso Brancaccio, à San Domenico (1492), — le tombeau de Matteo Perrillo, dans le cloître de Santa Maria la Nova (1499), — l'autel de marbre adossé à la paroi droite de l'abside, à Santa Restituta. Plusieurs de ces œuvres, notamment le monument de Brancaccio et le tombeau de Perrillo, sont assez médiocres, mais l'imitation maianesque se révèle en maints endroits, soit dans la Vierge et l'Enfant, soit dans les anges qui les entourent, soit dans l'arc à compartiments à rosaces sous lequel est étendu le défunt, détails qu'on retrouve dans chacun de ces monuments.

De la fin du XV^e^ siècle, ou du début du XVI^e^, et encore directement inspirés de Maiano, sont la sainte Dorothée, de San Aniello, — l'autel de Santa Maria delle Grazie, à Caponapoli, où est copié avec quelques variantes le bas-relief de l'Annonciation, — l'autel en stuc de la quatrième chapelle à droite, à San Lorenzo, — la grande statue de saint Michel, sur l'autel de la première chapelle à gauche, à San Pietro ad

Aram, et celle semblable sur le portail de San Angelo a Nilo, — l'arc, orné de compartiments à rosaces, et de têtes d'anges, de la sacristie de San Pietro ad Aram : toutes ces œuvres sont animées de la grâce

La Porta Capuana.

florentine, et se ressentent manifestement de l'influence maianesque.

La *Porta Capuana* actuelle date de 1484. Une porte plus ancienne fut démolie à cette époque. Cette porte avait été le témoin des plus grands faits de l'histoire de Naples : Annibal, après la bataille de Cannes, arriva vers la ville de ce côté, de même, plus tard, au IX[e] siècle, Grimoald IV, prince de Bénévent. C'est à la Porta Capuana que S[t]

Pierre convertit S. Candide ; c'est par cette porte qu'entrèrent Bélisaire, Roger le Normand, Alphonse d'Aragon. — La Porta Capuana ancienne était beaucoup plus près du Castel Capuano que la porte actuelle. Elle était sur les fossés mêmes entourant ce château, lesquels formaient la limite extrême de la ville

La Porta Capuana actuelle — un arc, ouvert, entre de belles colonnes

Monte Oliveto. Autel de la chapelle Piccolomini (*La Nativité*, par Rossellino)

corinthiennes, avec haute frise richement sculptée, et attique — est une œuvre splendide de *Giuliano da Maiano*, frère de Benedetto. — Giuliano édifia encore la *Duchesca*, en 1487, à la demande du futur roi Alphonse II, celui-là que ses débauches et son amour du luxe devaient faire surnommer le « dio della carne ». Ce fut un splendide palais, qu'ornèrent des peintures de Giacomo Parmense et de Luigi della Bella, et des marbres précieux. Il était situé entre le Castel Capuano et Santa Caterina a Formello, et entouré de merveilleux jardins. — En même temps que la *Duchesca*, Alphonse II fit construire par Maiano le *palais de*

Poggioreale, à l'est de la ville, à environ un mille des murs. C'était, ainsi que le montre un dessin de Serlio de 1544, un grand édifice carré à deux étages, orné de tours. Le parc, décoré de fontaines et de statues, s'é-

Phot. Anderson

Monte Oliveto. Autel de la chapelle Mastrogiudici. l'*Annonciation*, par Benedetto da Majano.

tendait jusqu'à la mer. — *Poggioreale* et la *Duchesca*, où des fêtes fameuses furent données, ont depuis longtemps disparu [1].

[1] Du temps d'Alphonse II, date encore la célèbre fontaine Mezzocannone qu'on put voir longtemps dans la rue de ce nom, avec la curieuse statue qui la surmontait, celle du « roi de Mezzocannone » sans doute Ferdinand d'Aragon, ou son fils Alphonse II. Ce nom de « roi de Mezzocannone » a été par la suite donné dans le peuple, dit Celano, à toute personne ayant un gros ventre, des cheveux ébouriffés, et un certain air d'importance.

Guido Mazzoni, le célèbre sculpteur modénois, fut appelé à Naples par Ferdinand II, sur la réputation que lui avait faite ses deux Dépositions de l'église de Busseto (1475), sa Décollation de S[t] Jean, sa crèche de Modène (1480 ... et aussi ses masques, car il avait commencé par modeler des masques. Il a laissé à Naples la très curieuse *Mise au tombeau* qu'on voit à Monteoliveto. Les personnages, de grandeur naturelle, sont d'un réalisme saisissant : l'effet devait être plus grand encore quand la terre cuite, dont ces personnages sont faits, était peinte : les couleurs ont depuis longtemps disparu. Seul, le Christ a été repeint ; les autres personnages qui l'entourent ont été récemment recouverts d'un horrible vernis bronzé. Ces personnages ont été diversement interprétés : l'opinion la plus répandue est qu'ils représenteraient Ferdinand I[er], le duc de Calabre, Alphonse II. Mais les effigies de ces princes qu'on voit sur les monnaies de l'époque sont loin de confirmer cette opinion... Il y a encore dans le groupe quatre femmes, la Madone et les trois Marie... — Il ne reste à Naples aucune autre œuvre de Mazzoni. Certains lui ont attribué le beau buste en bronze de Ferdinand I[er] qui fut jadis à Monteoliveto, dans la chapelle même du Sépulcre, et qui est conservé maintenant au Musée National ; mais il semble plus vraisemblable, à raison de la manière dont ce buste est traité, d'y voir une œuvre de Guglielmo Monaco (Napoli nobilissima, t. III, p. 41)[1].

Les œuvres de peinture du XV[e] siècle qu'on trouve à Naples sont comme les œuvres de sculpture ou d'architecture, surtout des œuvres toscanes.

L'ancien *Couvent de San Severino e Sosio*, où sont, depuis 1818, les grandes archives napolitaines, possède un cloître justement célèbre par les fresques qui en décorent les murs. Le cloître, comme l'église voisine, date de la seconde moitié du XV[e] siècle ; dans le jardin qui en occupe le centre est un très vieux platane, que certains prétendent avoir été planté par saint Benoît, mais qui en réalité était déjà au XIV[e] siècle un arbre vigoureux... Sous le portique du cloître, sont peintes vingt fresques représentant des scènes diverses de la vie de S[t] Benoît, dont les

[1] Parmi les autres artistes qui travaillèrent à Naples au XV[e] siècle on peut citer les armuriers milanais Paolo et Bernardino de Carnago, les maîtres maçons Pertello et Carlo de Marinis, le maître forgeron Ippolito Renart, le brodeur Nordello de Gesualdo, le maître charpentier Antonio Gorini, de Martino constructeur, d'instruments musicaux. — De beaux pavements en mosaïques, conservés maintenant au Musée National et au Musée Industriel, et datant des XV[e] et XVI[e] siècles, méritent également d'être cités comme de très intéressants travaux d'art.

couleurs ont disparu, et qui ont subi de fâcheuses restaurations. Elles sont généralement attribuées à *Andrea Solario*, dit *Zingaro*, sans cependant qu'on sache exactement qui était ce Zingaro [1]. Dominici a écrit à son sujet toute une légende que Mr. Faraglia a habilement

Cloître de San Severino e Sosio. Fresque (Vie de saint Benoît : saint Benoît recevant l'habit monastique).

détruite. Mr. Faraglia (Napoli nobilissima, t. III, p. 26, 60, 113 ; t. V, p. 49, 135, 167 ; t. VI, p. 56, 103) n'est pas éloigné de croire que Zingaro serait tout simplement Filippino Lippi.

Mr. Benedetto Croce croit au contraire à l'existence de Solario, et il le démontre, victorieusement semble-t-il, en rappelant un tableau, repré-

[1] Parmi les autres œuvres attribuées à Zingaro, voir au Musée National du Louvre *la Vierge à l'Enfant*

sentant la Vierge et l'enfant et le petit saint Jean, signé *Antonius da Solario venetus f.*, qui fait partie de la collection Leuchtenberg, et est aujourd'hui à Saint-Pétersbourg. Dans le fond de ce tableau est un pay-

Musée National. Pietro Donzello. La Vierge avec saint Jacques et saint Sébastien.

sage qui, d'après Mr. Benedetto Croce, rappellerait beaucoup ceux des fresques de San Severino...

Si Solario a bien existé, il faut reconnaître qu'il avait dû, tout vénitien qu'il pût être, étudier les maîtres ombriens, car plusieurs des fresques

de San Severino rappellent très nettement ceux-ci. *St Benoît conduit à Rome par son père*, surtout *St Benoît et l'ermite* sont tout à fait dans la manière ombrienne ; la troisième fresque aussi, le *Miracle du*

Photo Brogi

Musée National. Ippolito Donzello. La Vierge de la grâce.

crible, qui rappelle, par la disposition des personnages et la perspective, la fresque de la *Potesta delle chiavi*, de la Chapelle Sixtine, par le Pérugin, et les fresques du Pinturrichio dans la bibliothèque du Dôme de Sienne. Très différentes sont les fresques suivantes : le coloris, le style, le type même de S[t] Benoît sont autres : la note gaie, caractéristique de la peinture ombrienne, n'existe plus. La manière est plus triste, plus sévère.

Les huitième et neuvième fresques, le *Miracle du poison* et la *Présentation au saint des enfants Placido et Mauro*, sont encore dans une autre manière, celle de la Renaissance, dont on voit les marques notamment dans la décoration élégante et gracieuse de l'atrium, figuré sur la huitième fresque. Ces neuf fresques, qui ornent tout un côté du cloître, sont-elles d'un même peintre ? Il serait bien téméraire de l'affirmer ; la diversité des manières fait au contraire supposer, comme l'a établi Mr. Faraglia, qu'elles sont d'artistes différents. Il est, en tout cas, certain que les fresques suivantes, à droite de l'entrée, ne sont pas du même artiste que les neuf premières : elles sont très inférieures, et pleines de défauts : les proportions, la perspective, le dessin, sont très peu travaillés. Les fresques suivantes, le *Pain empoisonné*, surtout *St Benoît prêchant*, le *Miracle du bloc de pierre*, et le *Miracle de la résurrection du moine*, sont de beaucoup supérieures : les personnages sont plus étudiés, et l'artiste, qui avait certainement une grande habitude de son métier, a su tirer des événements qu'il reproduisait le meilleur parti possible. Deux autres fresques représentant la *Légende de St Benoît et de l'écuyer de Totila*, qui durent être fort belles, sont tellement endommagées qu'elles ne peuvent plus être étudiées.

On voit dans la nouvelle paroisse du Vomero, à côté de plusieurs belles toiles du XVI^e^ siècle, un tableau très intéressant, provenant de l'ancienne église San Patrizio, et représentant *St Benoît*, qui porte la date de 1475, mais dont l'auteur est inconnu. Le tableau est à trois compartiments, terminés par une corniche ogivale moderne. Dans le compartiment central, le saint est représenté debout, revêtu de ses habits monacaux, tenant de la main droite une crosse, et de la gauche un livre ouvert, sur lequel est écrit en vieilles lettres gothiques ce précepte : *Asculta o fili precepta magistri et inclina aurem cordis tui*... Les compartiments latéraux sont divisés en quatre petits tableaux où sont figurés les principaux faits et miracles de la vie de S^t^ Benoît. Cette œuvre a beaucoup de rapport avec le San Vincenzo Ferrer de San Domenico Maggiore, — qui n'a rien de commun avec le San Vincenzo flamand de San Pietro Martire (V. *infra*), — et qui est attribué à l'école de Zingaro. Mais ce S^t^ Vincent et ce S^t^ Benoît diffèrent beaucoup des fresques de San Severino, et cela n'est pas fait pour rendre moins obscure la personnalité de l'énigmatique Zingaro...

Dominici a attribué à *Pietro et Ippolito del Donzello*, peintres napolitains, dont le premier serait né en 1405 et le second en 1408, un intéressant triptyque qui fut longtemps à San Domenico et qui est maintenant

au Musée National. Au milieu, la Vierge, assise avec l'Enfant sur ses genoux ; à gauche, un frère franciscain avec les stigmates aux mains et aux pieds, et autour de la tête une auréole portant ces mots : *San Jacopo* ; à droite, S[t] Sébastien, nu, et attaché à un tronc d'arbre. Au-dessous de ces trois compartiments, les bustes des douze apôtres et la Résurrection du Christ ; au-dessus, Jésus montrant ses plaies à Marie-Madeleine et à Jean, qui se tiennent à ses côtés. Ce tableau, où maints détails — la figure de la Vierge notamment — sont d'une fraîcheur et d'une simplicité exquises, date certainement de la fin du XV[e] siècle ou des débuts du XVI[e]. Il porte très nettement la marque toscane. Les Donzello, s'ils en sont les auteurs, n'étaient du reste pas napolitains, mais florentins. Pourtant rien ne prouve qu'ils y aient travaillé. D'eux, on sait peu de chose : on croit seulement que Pierre est venu à Naples à la fin du XV[e] siècle, et qu'il a travaillé au château de Poggioreale. . .

Photo Anderson.

Musée National (Ecole hollando napolitaine). Les Rois Mages.

Le Musée National de Naples possède une collection fort intéressante d'œuvres des écoles florentine (Lippi, Botticelli), siennoise (Matteo de Sienne [le *Massacre des Innocents*]), padouane (Mantegna), lombarde, ombrienne (Pinturicchio [*Assomption*], Pérugin)[1], du XV[e] siècle.

A Naples, au XV[e] siècle, les artistes flamands eurent un succès presque égal aux florentins. On voit au Musée National quelques œuvres originales flamandes, et dans les églises, beaucoup d'œuvres napolitaines inspirées d'œuvres flamandes[2]. Parmi celles-ci, une des plus intéressantes est le S[t] Vincent, de San Pietro

[1] Au Dome, dans la chapelle Scripando, un *St Jacques* du Pérugin, très détérioré.

[2] Au Musée National, on voit également de nombreux tableaux de l'école hollando napolitaine : les *Rois mages*, *St Jérôme et Lucien*, l'*Assomption*, une *Pietà*, etc.

Martire, qu'on a longtemps attribué à tort à Zingaro. L'œuvre semble en réalité de l'école de Van der Weyden (V., au Musée National, de Van der Weyden, notamment la *Mise au tombeau* : elle dut être exécutée par des artistes napolitains, car le style des accessoires qui entourent les figures principales est bien napolitain et non flamand. Mais comme dans les tableaux de Van der Weyden, les tons sont très accentués, et dans l'ensemble du coloris le brun domine. Le tableau est

Musée National. — École hollando-napolitaine. Pietà.

à compartiments, et chacun de ceux-ci est extrêmement soigné; les plus petits détails sont étudiés, et il y a une fraîcheur et une justesse de couleurs tout à fait remarquable [1].

La chapelle de S[t] François d'Assise, à San Lorenzo, renferme un vieux tableau représentant le saint entouré d'anges donnant la règle aux moines de l'ordre, à genoux près de lui, et un autre représentant

[1] On voit à San Pietro Martire beaucoup d'autres souvenirs artistiques de grande valeur. Dans la sacristie, datant du XIII[e] siècle, deux petits bas reliefs de marbre représentant le martyre de saint Pierre dominicain, et saint Thomas avec un livre ouvert; dans l'église un beau tabernacle du XV[e] siècle, sans doute du lombard Jacopo della Pila; un tableau, la mort de la Vierge, du XVI[e] siècle, rappelant le style de Bernardo van Orley; un triptyque, du début du XVI[e] siècle, attribué à Mario di Laurito, etc.

S[t] Antoine de Padoue. Les deux tableaux ont été également attribués à Zingaro. Ils sont sans doute d'un napolitain, travaillant, comme l'auteur du S[t] Vincent de San Pietro Martire, dans le style flamand[1].

Au XV[e] siècle, pas plus que dans les siècles précédents, Naples, ni en architecture, ni en sculpture, ni en peinture, n'a créé un art qui lui fût propre. Elle a accueilli avec enthousiasme les importations artistiques étrangères. Quelques-uns de ses enfants ont copié ces productions, sans rien innover... Au XVI[e] siècle, au contraire, Naples commencera de connaître, au moins en sculpture, une vie artistique propre.

[1] On trouve dans beaucoup d'autres églises de Naples des tableaux de genre flamand, à San Eligio notamment. Cette très curieuse église date de 1490; le plafond fut fait par un artiste charpentier, du nom de Nicolo di Tommaso, da Squillace. Mais ce plafond disparut lors des restaurations malheureuses de 1836. En 1524, on construisit un grand orgue; l'église fut décorée de fresques de Paolo de Lupo, un silicien, de Giovanni Antonio Endece, un napolitain, et de Carmelio Smet, un flamand. L'orgue et la tribune existent encore; tout à côté est enterré Pietro Summonte. Le *Jugement dernier*, de Smet, copie de celui de Michel-Ange, est dans le transept de droite. Un autre tableau, un portrait de Saint, est également d'école flamande. Dans la vieille chapelle des Bouchers, qui fait partie de San Eligio, est un très beau frontispice de marbre, avec des bas-reliefs représentant des animaux, dans le style de Malvito da Como, du début du XVI[e] siècle.

Dans l'église Santa Maria di Piedigrotta, où des fêtes célèbres ont lieu chaque année, en septembre, qui date du XIII[e] siècle, mais fut plusieurs fois transformée et reconstruite, notamment aux XIV[e], XVI[e] et XIX[e] siècles, on voit également une très intéressante *Pietà* de style flamand-napolitain, et une *Crucifixion* attribuée au flamand Cosbergher. L'*Adoration des Mages* est attribuée à Marco del Pino, de Sienne, et d'école siennoise est certainement aussi la *Résurrection de Lazare*. Le très beau cloître du couvent, de pur style Renaissance, semble être du milieu du XV[e] siècle, et peut-être de Malvito da Como.

Ph. [illegible]

Villa Nazionale. La fontaine de Santa Lucia par Domenico d'Auria et Giovanni da Nola.

CHAPITRE V

LA HAUTE RENAISSANCE

Au XVI[e] siècle, de très nombreux artistes travaillèrent à Naples. La plupart y ont laissé de fort beaux souvenirs, insuffisamment connus. Beaucoup vinrent d'Espagne, d'autres de la Haute Italie : mais plusieurs aussi furent napolitains[1].

De nombreux palais furent édifiés, auxquels travaillèrent surtout les

1. Dans la *Storia dell'Antichità* de Francesco de Pietri (Naples, 1634), on trouve une nomenclature complète et très intéressante de tous les monuments et œuvres d'art existants à Naples au XVI[e] siècle. Dans Napoli Nobilissima, sous le titre *Memorie delle Spagnuole in Napoli*, M. Benedetto Croce a également écrit toute l'histoire artistique de la Naples de cette époque. Voici au surplus la liste des principaux architectes et sculpteurs qui travaillèrent à Naples au XVI[e] siècle : les architectes Aghilera, Attenvolo Ambrogio, Bosso Pompeo, Cataro Pandolfo, Benincasa Giovan Jacopo, Giovan Giacomo dell'Acaia, Vincenzo della Monica, Mormando, Fontana, Antonio da Settignano et

deux *Mormanno* et *Fontana* ; la plupart ont été depuis entièrement transformés et défigurés. L'un des plus beaux fut le palais Gravina, qui est affecté aujourd'hui à l'administration des Postes.

Le *Palais Gravina* avait été édifié entre 1513 et 1540, sans doute par le florentin Baccio d'Agnolo, et après lui par Mormanno Palma. L'édifice, très riche, fut agrandi et transformé en 1762, puis en 1837, et détruit par

Photo Alinari.

Dôme. La confession de saint Janvier sous le maître autel.

un incendie en 1848. Quand on le réédifia, on le transforma de manière à le faire servir aux administrations publiques qu'on voulait y installer. Retouché trop de fois, il n'a plus aujourd'hui la pureté de lignes qu'il

Les sculpteurs Pietro Bernini, père du grand Lorenzo, Bitulco Anello, Bosolino Iacobo, Bregantino Raimo, Annibale Caccavello, Caccavello Salvatore, Cafaro Giuseppe, Casapoggi Cristofaro, Giuseppe e Jacopo da Carrara, Castello Giovan Filippo, Chiarini Bartolomeo, Ciottoli Clemente, Giandomenico d'Auria, Geronimo d'Auria, Giovan Tommaso d'Auria, Anselmo e Claudio de Corona, de Felice Felice, de Guido Giavannantonio, della Monica Ambrogio, Geronimo de Stefano, Scipione et Giovan Antonio Gallucci, Longo Silla, Giovanni da Nola, Tommaso Montani, Santacroce, Monterosso Cristofaro, Naccherini Michelangelo, Francesco Sangallo etc.

devait présenter à l'origine, comme en témoigne un curieux dessin retrouvé par M. Ceci dans l'album d'un napolitain, Paolo Petrini, du début du XVIII siècle.

Giovanni Donadio di Mormanno a exécuté à Naples beaucoup de travaux. On le suppose florentin, et élève de Giuliano da Maiano. On sait en tout cas qu'il était déjà à Naples en 1483, et qu'il y acquit le droit de cité en 1513. Il construisit d'abord des orgues, notamment pour la Maddalena et San Eligio, puis de nombreux palais, entre autres celui de Matteo Acquaviva, duc d'Atri, près de San Pietro a Maiella, celui des di Capua, dans la via San Biagio dei Librai qu'on voit encore aujourd'hui, celui des ducs de Vietri sur la place San Domenico Maggiore, celui de Luigi de Raymo, celui d'Antonio Carafa près de San Marcellino, celui de Ferdinando Diaz Carlon comte d'Alife. Il surveilla aussi avec Sannazar l'exécution des travaux de Giovan Tommaso di Napoli, dans la chapelle de Cuncto, à Santa Maria a Caponapoli [1], restaura la chapelle Santa Maria della Stella, etc

Mormanno eut un fils, Andrea Mormanno, dont on sait peu de chose. Andrea, qui fut, croit-on, ingénieur, aurait construit avec de nombreux ouvriers maçons de Cava, entre 1563 et 1568, une route entre Naples et Salerne. La fille de Mormanno, Diana, épousa, en 1526, un élève de son père, *Giovan Francesco de Palma*, qu'on a appelé aussi Mormanno, du nom de son beau-père qui l'aimait comme un fils.

Giovan Francesco de Palma, ou *Mormanno*, construisit, comme son beau-père Mormanno, avec lui d'abord, puis seul, plusieurs orgues.

[1] Cette intéressante église, qui date du début du XV siècle, fut agrandie au XVI par Mormanno. On y voit, outre la chapelle de Cuncto, de Giovan Tommaso di Napoli, un beau tabernacle d'autel du père de Giovan, Tommaso Malvito di Como, auteur de la *Confessione* du Dôme. — Giovan fit encore la chapelle Galeazzo Caracciolo à Donnaregina, deux belles fontaines de marbre dans la villa célèbre que Caracciolo possédait en dehors de la porta Nolana, et divers travaux à San Giovanni a Carbonara.

Au-dessus de l'autel, dans la chapelle de Cuncto à Santa Maria a Caponapoli, Giovan avait sculpté une *Madonna delle Grazie*, qui fut transportée dans l'église de San Anello, et à laquelle on substitua en 1601 une statue en bois de San Onofrio, qu'on croit être de Giovanni da Nola. Le joli et très fin tombeau de Giovannello, adossé à la paroi de droite de la chapelle, est également de Giovan, et fut terminé en [illegible]

La *Confessione de St Janvier*, au Dôme, qui se trouve sous le maître-autel, est une délicieuse chapelle qui fut construite aux frais du cardinal Carafa entre 1497 et 1508. La belle statue agenouillée du cardinal, si expressive, ainsi que tous les détails, très riches, mais de bon goût, de la chapelle, sont dus, ainsi qu'il vient d'être dit, à Tommaso Malvito, de Come. Mr Alfonso Miola a retrouvé et publié dans Napoli Nobilissima un intéressant manuscrit d'un frère Bernardino écrit en 1503, au moment où les travaux de la chapelle se poursuivaient, et qui explique en détail toute l'œuvre de Malvito. La chapelle renferme le tombeau de St Janvier : les reliques du saint furent transportées à Naples en 1497

notamment pour le Dôme et pour Santa Chiara. On lui a attribué de nombreux travaux d'architecture, notamment la reconstruction de Santa Maria di donna Romita, de San Severino e Sosio, du grand palais de l'humaniste Antonio de Bologna, dans la via Nilo, (qui existe encore

Photo Alinari

Dôme. Confession de saint Janvier. Statue du cardinal Carafa.

aujourd'hui), du palais Filomarino, à l'angle des rues Trinita Maggiore et San Sébastiano, du palais de la Noy dans la via Medina : mais les preuves manquent pour vérifier les dires de Celano, et des autres chroniqueurs de l'époque. Le palais Pinello, l'église Santa Patrizia, le portail de San Gaudioso, le portail de Santa Maria delle Grazie, l'église Santa Maria Regina Cœli, le palais Tappia, dans la Toledo, auraient été également

construits par Palma, mais tous ces monuments sont aujourd'hui détruits ou ont été maintes fois transformés. Au palais Gravina, Mormanno-Palma a fait certainement de nombreux travaux d'agrandissement et d'embellissement (Napoli Nobilissima, t. IX, p. 107, 182).

Fontana, qui fut avec les Mormanno parmi les plus célèbres architectes du XVI[e] siècle napolitain, était né à Mili, sur le lac de Côme, en 1543, et mourut à Naples en 1607. Ce fut sur la réputation que lui avaient faite les grandes constructions qu'il avait édifiées à Rome (palais de Monte Cavallo, façade de S[t] Jean-de-Latran, fontaine de l'Aqua Felice, obélisque de la place Saint-Pierre), que les vice-rois espagnols l'appelèrent à Naples. Il y traça ou nivela la rue de la Marine, la place du Castel Nuovo, la rue Santa Lucia, exécuta divers travaux dans le port [1]. A la demande du vice-roi Olivarès, il érigea à l'intérieur du Dôme, au-dessus de la porte principale, les monuments de Charles I[er] d'Anjou, de Carlo Martello, roi de Hongrie et de sa femme Clémence. Surtout, il dressa les plans, à la demande du comte de Lemos, du Palais Royal. Mr. Alfonso Miola a rappelé à ce sujet dans une intéressante étude les très vives critiques, motivées seulement par la jalousie, que Cavagni, un architecte napolitain, contemporain de Fontana [2], avait dirigées contre lui [3].

Au XVI[e] siècle également, le Castel Nuovo, le Castello dell' Ovo, le Castel del Carmine (qui datait de 1382, et avait été déjà plusieurs fois restauré, notamment en 1439 et en 1484), furent transformés et agrandis, et reçurent de nouvelles et puissantes fortifications. (Le Castel Capuano, lui, devint le siège de tous les tribunaux de la ville.) Lors

[1] Au XVI[e] siècle, de grands travaux furent exécutés dans le port. Pierre de Tolède fit agrandir l'arsenal, et améliorer le port, dont l'entrée fut rendue plus facile. A la fin du XVII[e] siècle, un arsenal nouveau fut édifié, et Fontana, à la demande du vice-roi Olivarès, commença un nouveau port entre le Castel Nuovo et l'île Saint-Vincent, mais faute d'argent, les travaux furent rapidement interrompus. — En 1559, le duc d'Alcala fit construire sur le môle une splendide fontaine, de forme octogonale, la *fontaine dei quattro del Molo*. Celle-ci fut exécutée par Annibale Caccavello et Domenico d'Auria, sur les dessins d'Antonio Castaldi, et fut plus tard emportée en Espagne par le vice-roi Pierre d'Aragon.

Au XVII[e] siècle, les vice-rois firent aménager les abords du nouvel arsenal et édifier la Darsena. Sur la route nouvelle qui fut établie, on plaça un buste colossal, que le peuple surnomma le *Gigante di Palazzo*, qui était la partie supérieure d'une statue de Jupiter trouvée à Cumes; le buste reposait sur un pilastre de stuc, sur lequel on inscrivit en 1670 une longue épigraphe. Le *Gigante di Palazzo* est aujourd'hui au Musée National.

[2] De Cavagni sont, entre autres monuments, l'église et le couvent de San Gregorio Armeno, et le Monte della Pieta.

[3] C'est le fils de Fontana (qui transforma, au début du XVII[e] siècle, le bâtiment où est actuellement le Musée National (érigé pour servir de caserne), afin d'y loger l'Univer-sité (1615).

de la révolution de Masaniello en 1647, le Carmine fut le centre de la révolte.

Le *Château Saint-Elme*, tel qu'on le voit actuellement, date aussi de la même époque. Il est dû, comme la plupart des grands travaux qui furent exécutés à Naples au milieu du XVI[e] siècle, au vice-roi Pierre de Tolède[1]. Il a remplacé une forteresse plus petite, qui datait de Robert d'Anjou, et s'était d'abord appelée *Castel Belforte*. Les architectes en avaient été, jusqu'en 1329, Francesco da Vico, et ensuite, jusqu'en 1343, date à laquelle la forteresse avait été achevée, les napolitains Attanasio Primario et Balduccio di Bazzo. Dès 1348, le château prit le nom de *San Erasmo*, qui devint *San Ermo*, puis *San Elmo*. En 1537, Pierre de Tolède fit agrandir et transformer la forteresse par l'architecte militaire Pirro Luigi Scriba, de Valence, puis par Giovanni d'Acaja. Les tra-

[1] La *Toledo*, aujourd'hui via Roma, la grande rue de Naples, date de Pierre de Tolède. Dans la Toledo, on construisit aux XVI[e], XVII[e] et XVIII[e] siècles de riches palais : le palais Tappia, le palais del Vasto, qui passa ensuite aux Maddoloni dont il a gardé le nom, (la porte et l'escalier du palais Maddaloni sont de Fansaga ; Giacomo del Po, Francesco da Mura, Fedele Fischietti y ont exécuté de nombreuses peintures) ; le palais Berio qui fut à la fin du XVIII[e] siècle, une des plus élégantes résidences de Naples ; le palais della Porta ; le palais de Curtis ; le palais Stigliano ; le palais Doria édifié par Vanvitelli, etc. En 1816, Ferdinand I[er] réunit, dans un grand palais situé entre les rues San Giacomo, de la Conception, la Toledo et la place du Municipe (le palais actuel du Municipe), tous les ministères du royaume. Sur la Toledo, on construisit encore l'église du Saint-Esprit, San Nicola, Santa Maria della Carita, Notre-Dame de Lorette, etc. Tous ces édifices ont été maintes fois transformés. Plusieurs même n'existent plus aujourd'hui. Pendant très longtemps, la Toledo, malgré les palais et les églises qui la bordaient, et bien qu'elle fût la voie la plus fréquentée de Naples, resta dans un état lamentable ; elle était à peine praticable, ce qui n'empêchait pas qu'elle eût une réputation universelle. « Voilà un des grands buts de mon voyage, écrira Stendhal, la rue la plus peuplée et la plus gaie de l'univers. » Ce n'est qu'en 1851 qu'on y construisit des trottoirs et des égouts, et qu'on commença sa mise en état de viabilité. Mr. Antonio Colombo lui a consacré dans Napoli Nobilissima une très intéressante étude historique.

Pierre de Tolède fit reculer l'enceinte fortifiée de Naples, et agrandit ainsi considérablement la ville. Il habita surtout le Castel Nuovo, tout autour duquel s'étendaient de grands jardins. Vers 1555, on construisit un « palais royal » dans le parc du Castel Nuovo. Le palais était tourné vers San Spirito. La construction se fit sur les plans de Ferdinando Maglione et de Giovanni Benincasa. C'est vers 1600, qu'à la demande du comte de Lémos, et ainsi qu'il a déjà été dit, Fontana, fit les plans d'un nouveau palais, l'ancien étant trop exigu, et fort mal disposé.

Parmi les autres embellissements dont Naples fut redevable à Pierre de Tolède, il faut citer la *Fontaine des Incanti* (enchanteurs, c'est-à-dire ceux qui vendent à l'encan des effets vieux et neufs) édifiée par Caccavello en 1541 sur la place du port ; la *Fontaine de Spinacorona*, à côté de Santa Caterina Spinacorona ; la *Fontaine Medina*, plusieurs fois déplacée, actuellement place de la Bourse, œuvre de Michelangelo Naccherino et du Bernin, et restaurée par Fansaga. Les deux premières ont été démolies, de même que celle de San Pietro Martire, la *Scapigliata* de l'Annunziata, l'*Atlante* de la Sellaria, la *Coccovaia* de la Place du port, qui avaient été restaurées sous Pierre de Tolède.

vaux, menés rapidement, étaient déjà très avancés en 1538. En même temps, toute la colline fut pourvue d'ouvrages militaires, à la construction desquels s'employa surtout le florentin Niccolo Bellavante.

Le *couvent de San Martino*, qui est tout voisin du château Saint Elme, date aussi du XIV^e^ siècle. Il fut commencé sur les ordres du roi Robert en 1325, par le siennois Tino da Camaino, et le napolitain Francesco de Vito. Après la mort de Tino da Camaino, les travaux furent continués par Attanasio Primario et Balduccio di Bazzo. Le maître florentin Pace travailla à la colonnade du cloître. Le 20 février 1368, l'église et le couvent étaient solennellement consacrés. L'édifice fut considérablement transformé dans la seconde moitié du XVI^e^ siècle et au XVII^e^. On trouve cependant encore dans l'église, et dans le pronaos, des vestiges de l'ancienne architecture angevine, et des formes ogivales d'alors, vestiges que Mr. Vittorio Spinazzola a excellemment relevés dans les articles très documentés qu'il a consacrés à San Martino. Au centre du cimetière des moines, se voit aussi une petite colonne, qui rappelle celles de la porte de San Giovanni de Pappacoda, et qui est la seule qui subsiste de l'œuvre de Pace.

San Domenico Maggiore
Autel de la chapelle N.-D. des Neiges, par Giovanni da Nola

En 1580, on commença de transformer complètement la chapelle et

la chartreuse. Les architectes de la chapelle furent d'abord Giovanni Antonio Dosio, et plus tard Giovanni Giacomo Conforte. En 1589, le chœur était achevé, et d'Arpino commençait de peindre la voûte. En 1590, on plaça tous les marbres qui devaient décorer l'église. En 1591, et jusqu'en 1623, d'importants agrandissements furent poursuivis : on fit des chapelles nouvelles, qu'ornèrent les artistes les plus célèbres de l'époque : en 1591, Corenzio peignit des fresques dans la chapelle S[t] Janvier, dont le riche tabernacle est l'œuvre de Giovanni Naccarino, fondeur de Bassano, et de Giovanni Selino, orfèvre florentin. Les autels reçurent des décorations de marbre, riches et élégantes. La sacristie fut ornée de belles sculptures sur bois, de marqueteries et de mosaïques précieuses ; les cellules des moines, la bibliothèque, décorées de peintures. Les portes furent richement sculptées, beaucoup par « Henrichus von Utrecht, 1598 » ; celles de l'église notamment sont de toute beauté. Le beau puits du cloître et sa balustrade sont de la même époque. Au XVII[e] siècle, les travaux d'embellissement furent continués, et, à partir de 1623, menés par Cosimo Fanzago.

San Domenico Maggiore. Statue de Saint Jean-Baptiste, par Giovanni da Nola.

San Martino renferme d'intéressantes sculptures du XVI[e] siècle[1]. Le monument de Carlo Gesualdo, qui se trouvait autrefois dans une des chapelles de l'église, et est maintenant dans la petite église des dames, à gauche du maître-autel, est une excellente œuvre de Santacroce, d'une exécution délicate. Michelangelo Naccherino (V. *infra*) a également laissé un Christ, un S[t] Jean-Baptiste et un S[t] Martin, d'une exécution habile, empreinte de sentiment. (Napoli Nobilissima, t. V, p. 1, 26, 52, 89, 138 ; t. XI, p. 97, 119, 133, 191, 198.

[1] Du XV[e] siècle est le beau marbre de Beatrice de Pontecorvo, encastré au-dessus de la porte dans le mur entre la chapelle de l'Assomption et la chapelle de Sant Nicola.

Giovanni da Nola, qui est le plus grand sculpteur du XVI^e^ siècle napolitain, fut beaucoup plus sculpteur qu'architecte. Chez lui, comme chez ses prédécesseurs du début du XVI^e^ siècle, on retrouve très nettement la marque de l'influence toscane. Mr. Müntz, dans son *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, a même dit que l'art de Nola, directement inspiré de celui de Michel-Ange, n'avait rien d'original. Ce qu'il convient plutôt de noter, avec Burckhardt, Frizzoni et Antonio Filangieri, c'est, comme l'a dit très justement Mr. Luigi Serra dans Napoli Nobilissima, que l'un des principaux mérites de Nola est le développement de l'élément décoratif, qui donne au contraire à toutes ses œuvres une véritable originalité : Nola est le premier sculpteur proprement napolitain de quelque importance, le premier enfant de Naples qui se soit voué à l'art et y ait acquis un renom justifié.

Photo Alinari

Monte Oliveto. Autel de la Vierge, par Santa Croce.

L'une des premières œuvres de Nola, qui a beaucoup produit, est le monument du petit Cicara à San Severino, déli-

La crèche en marbre de l'Annunziata, qui date du début du XVI^e^ siècle, est copiée sur celle de Rossellino, mais l'expression des personnages est pauvre et sèche. A San Domenico, la tombe de Michele Riccio, à San Lorenzo celle de Vito Pisanello, à Monteoliveto les autels de la troisième chapelle à droite et de la quatrième à gauche, trahissent très nettement l'influence toscane, mais l'imitation est pleine de fautes et le dessin mou. L'intime harmonie que présentent entre elles les diverses parties des œuvres de Rossellino et de Majano n'existe plus. Avec la seconde moitié du XVI^e^ siècle, les défauts s'accentuent encore : les formes deviennent plus grossières, l'exécution plus matérialiste, l'expression plus incertaine et plus froide. On s'en rendra compte en voyant la

cieusement travaillé; un peu postérieur (vers 1509), est l'autel avec la Déposition, à Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, où l'influence de Rossellino et de Maiano se retrouve nettement (surtout dans la figure du Christ, qui est une copie du saint de gauche de l'autel de l'Annonciation

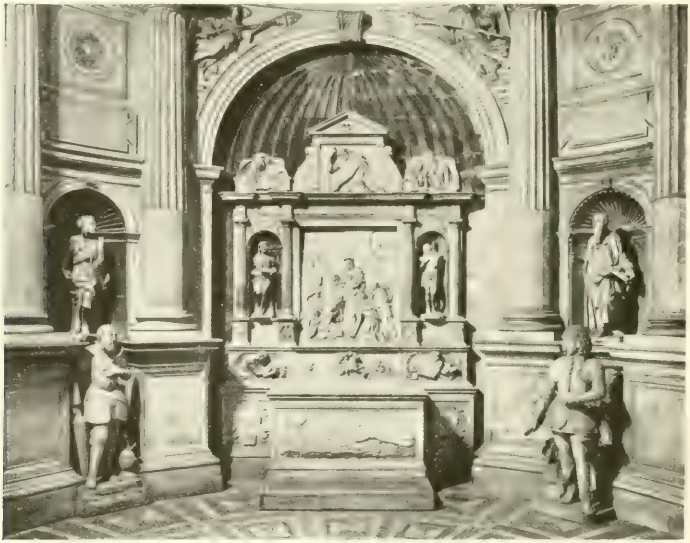
Les trois tombeaux des frères Sanseverino, de 1520, à San Severino e Sosio sont parmi les œuvres les plus célèbres de Nola[1]. De la même époque, l'autel à droite de l'entrée de Monteoliveto, dont la Vierge et les détails d'ornementation rappellent l'autel de Maiano, et les saints, maigres, osseux, ceux de Rossellino. Les défauts techniques dans ces diverses œuvres sont assez nombreux, de même que dans l'autel de la première chapelle à droite de San Pietro ad Aram, celui de la cinquième chapelle à droite de San Aniello, le maître-autel de San Lorenzo, l'autel de Santa Maria la Neve à San Domenico, la chapelle Caracciolo di Vico à gauche du maître-autel à San Giovanni a Carbonara, le tombeau de

Monte Oliveto. Autel de la Vierge, par Giovanni da Nola.

Flagellation dans la troisième chapelle à gauche de Monteoliveto, et les monuments d'Isabelle et Dorothée Spinelli à Santa Caterina a Formello, qui se ressentent encore de l'influence maianesque, mais combien déformée!

[1] Ces monuments ne sont pas cependant sans défauts. Comme l'a fait justement remarquer Mr Nicola del Pozzo, dans Napoli Nobilissima, il y a d'excellents détails qui rappellent les meilleures œuvres de Maiano et de Rossellino. Les statues des saints

Pierre de Tolède dans l'église San Giacomo degli Spagnuoli (construite sous Pierre de Tolède en 1540) dus également à Nola ; cependant, dans presque toutes ces œuvres, il y a des détails exquis, et parfois même beaucoup de sentiment. Les Vierges de Nola ont un air si doux, si tendre, sont si fines, si délicates, si fraîches qu'on oublie volontiers que les scènes où elles figurent sont souvent mal groupées, que des anges, des



San Giovanni a Carbonara.
Chapelle des Caracciolo di Vico, par Giovanni da Nola et Santa Croce

saints, l'enfant Jésus, les motifs de décoration, sont souvent exagérés, et, pris isolément, assez médiocres. Nola a copié les grands maîtres toscans : il n'est pas parvenu, comme l'a dit justement Mr. Luigi Serra, jusqu'à l'intime de la création florentine, mais pourtant ses copies ne sont pas serviles, et il y a en elles un souci de travail et d'originalité qui fait le plus grand honneur à leur auteur.

[illegible] des pilastres latéraux, les bas-reliefs [illegible] les anges, sont fort bien traités. Mais d'autres parties sont, à l'avis de Mr. del Pezzo, moins heureuses, notamment les statues des trois défunts.

Une œuvre délicieuse de Nola est la tombe d'Antonia Gaudino, à Santa Chiara. La statue de la jeune fille, morte à quatorze ans, est exquise de grâce simple et de pureté. Couverte d'un voile léger, qui laisse deviner le corps mince, l'enfant repose étendue, le bras droit nu soute-

San Giovanni a Carbonara. Chapelle Saint-Jean-l'Evangéliste

nant la tête. Le haut soubassement, sur lequel est placé le sarcophage qui supporte la défunte, est richement décoré de motifs rappelant la culture intellectuelle de l'enfant : à droite, un génie tenant une couronne de laurier, à gauche un autre génie tenant un livre ouvert. Tout à fait en bas, une tête de mort entre deux croix. M. Corrado Ricci a fait remarquer dans Napoli nobilissima que ces derniers motifs étaient assez grossièrement sculptés : il pense qu'ils ont dû être exécutés par un élève de

Nola. Le dessin de tout le monument et la statue d'Antonia Gaudino sont en tout cas, sans aucun doute possible, du maître lui-même.

A Nola, on attribue encore beaucoup d'autres œuvres : le bas-relief de la bataille à Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, l'autel de la sacristie de San Giovanni a Carbonara, celui avec la Vierge de San Domenico, le maître-autel de San Aniello, le bas-relief de la sacristie de Santa Restituta, etc., mais plusieurs de ces monuments doivent plutôt avoir été exécutés par des élèves du maître.

De *Santa Croce*, mort très jeune, qui fut le contemporain et le rival de Nola, et avec lui le plus grand sculpteur du XVI[e] siècle napolitain, est l'autel à gauche de l'entrée de Monteoliveto. On peut y relever des défauts qui proviennent sans doute, comme chez Nola, d'une éducation artistique insuffisante. Mais l'œuvre a aussi d'exquises qualités de naturel et de simplicité. On sent que Santa Croce a étudié Rosellino et qu'il s'en est inspiré : l'esprit des figures, le mouvement des corps, le visage de la Vierge rappellent tout à fait la manière du maître florentin. Si Santa Croce lui est inférieur, on ne peut cependant nier que ses œuvres soient pleines de finesse et de grâce. L'autel de Monteoliveto est une œuvre de jeunesse. Le tombeau de Sannazar, à Santa Maria del Parto, que Santa Croce exécuta plus tard, qui a des détails merveilleusement traités, lui est de beaucoup supérieur [1].

Parmi les élèves ou successeurs de Nola et de Santa Croce, trois noms méritent d'être retenus : *d'Auria*, *Caccavello* et *Naccherino* [2].

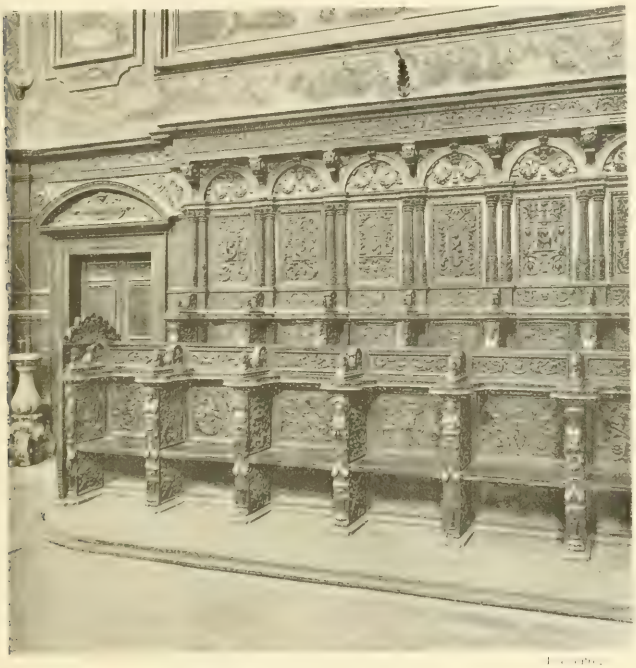
De *d'Auria* sont le bas-relief représentant la résurrection de Lazare dans la chapelle des Médicis à San Severino ; la statue de l'Astronomie, au musée National, qui ornait la grande cour de l'édifice, quand l'Université y était installée ; la fontaine de Santa Lucia, aujourd'hui à la villa Nazionale (V. *infra*) ; les tombeaux de Niccolo di Sangro et de Bernardino Rota à San Domenico.

Annibale Caccavello, qui naquit à Naples vers 1515, fut élève de Nola, travailla avec lui, et aussi avec d'Auria. Il y eut même entre lui et d'Auria une jalousie et une inimitié très violentes. Beaucoup de ses œuvres

[1] Parmi les autres œuvres de Santa Croce, il faut citer le S. Jean de la chapelle Caracciolo à San Giovanni a Carbonara ; à San Pietro Martire, une de la statue recherchée d'Antonio de Gennaro, et les statues représentant la Justice et la Prudence qui décoraient le monument. Celui-ci qui comprenait beaucoup d'autres statues et des bas-reliefs, a été saccagé par les vice-rois qui emportèrent en Espagne tous les fragments qui leur plurent.

[2] Parmi les autres sculpteurs, on peut citer Salvatore Caccavello, Maestro Vincenzo, Rocco Romano, Giuseppe Zacco, Iacobo de Rosa, Nicola Ambrogio Vinaccia, qui furent élèves ou collaborateurs d'Annibale Caccavello.

n'existent plus aujourd'hui : tous les monuments — et ils étaient très nombreux — qu'il avait édifiés à l'Annunziata ont disparu lors de l'incendie qui détruisit l'église en 1757. La *fontaine des Incanti*, aujourd'hui détruite (V. *supra* p. 80), celle *dei quattro del Molo*, emportée en 1670 en



San Severino e Sosio : Stalles du chœur

Espagne par Pierre d'Aragon (V. *supra* p. 88), étaient son œuvre. On voit encore de lui au Dôme, la chaire ; à San Giovanni a Carbonara, le grand monument de Nicola Antonio Caracciolo, la riche chapelle des Somma, l'autel de la Purification avec la tombe de Biagio Marsicano ; à Santa Maria la Nuova, les tombes de Lautrec et de Navarro ; à Santa Caterina a Formello[1], celle de Luigi Acciapaccia ; à Saint-Jacques des Espa

[1] Santa Caterina a Formello, telle qu'on la voit actuellement, date du XVI[e] siècle ; ce fut la première église à coupole de Naples. Elle fut reconstruite par Romolo da Montalto

gnols, celles de Alfonso Basurto et de Guattiero di Hirnhaïm ; à San Lorenzo, celles de Gio Angelo Pisanello, de Leone et Scipione Folliero et des Palmieri ; à San Domenico Maggiore, celle de Porzia Capece ; à Sessa Aurunca, dans l'église de l'Annunziata, celle de Lope de Herrera. Mais, comme l'a dit justement Mr. Benedetto Croce, la valeur artistique de tous ces monuments est très faible ; ils sont d'ordinaire pesants et disgracieux ; les figures sont froides, grossières, presque ridicules. Les tombes de Lautrec et de Porzia Capece ont des détails d'une originalité de mauvais goût ; celles de Scipion de Somma et du Basurto sont atrocement lourdes ; l'autel de la Purification n'a ni expression, ni sentiment C'est encore le monument de Nicolo Antonio Caracciolo, que Caccavello exécuta avec Nola et d'Auria, qui est sa meilleure œuvre. Caccavello est très inférieur à Nola et même à d'Auria.

Naccherino, qui a laissé à Naples beaucoup d'œuvres de grande valeur, est né à Florence vers 1550. Il y travailla sous la direction de Jean Bologne, vint à Naples vers 1571, et y demeura quarante-sept ans. On trouve chez lui les memes qualités que chez Jean Bologne, un égal souci de la forme des corps uni à une même recherche d'expression et de sentiment. L'une de ses plus belles œuvres est le grand crucifix d'un seul bloc de marbre, qu'on voit sur le maître-autel de San Carlo all Arena. L'œuvre, unique par sa grandeur, est excellente par le modelé des membres et la douceur de la physionomie. Le groupe de la Piéta, sur le fronton du Monte della Pieta, montre encore avec quelle habileté Naccherino savait unir la vie et le sentiment. Le beau monument d'Annibale Cesareo, à Santa Maria della Cesaria, celui d'Alfonso Sanchez, dans la chapelle du Trésor de l'Annunziata, la statue en bronze de Fabrizio Pignatelli dans la chapelle des Pellegrinelli, sont encore parmi les meilleurs travaux de Naccherino. De lui encore à San Giovanni a Carbonara une statue de la Vierge du Carmine ; au Gesu Nuovo, l'apôtre André, et plusieurs autres très bonnes statues dans la chapelle Coscia ; au Dôme, le tombeau d'Alfonso Gesualdo ; à Saint-Jacques des Espagnols, ceux de

di Antonio Balsanelli, qui avait déjà décoré à San Domenico Maggiore la chapelle des Carafa de San Severino, puis par Matteo Biondo et Mosello Morotano. Outre un beau tombeau de Luigi Acciapaccia, on y voit encore, entre autres souvenirs du xvi[e] siècle, la tombe de Iacopo Guindazzo, d'un artiste inconnu et d'une exécution assez peu habile ; celle de Giovanni Raymano, un peu supérieure ; de très beaux pavements, dans les chapelles Santa Caterina et San Tommaso notamment ; les tombes des Spinelli attribuées à deux sculpteurs milanais Giannotto et Scilla ; surtout le splendide chœur des moines derrière le maitre-autel, dû en partie à Martino Megliore, qui travailla également à la sacristie. L'église possède aussi plusieurs tableaux du xvi[e] siècle, de Francesco Curia ou de son école, et dans le [illegible].

Porzia Conilia et de Ferdinand Majorca; dans le cloître de San Martino, le Christ ressuscité, etc., etc. Naccherino a travaillé avec Pietro Bernini à la fontaine de la villa del Popolo et à la fontaine Medina, et avec Tommaso Montani à la « custodia » d'argent, ornée de bas-reliefs et de sta-

La fontaine Medina sur la place de la Bourse.

tuettes, du trésor de S[t] Janvier (Napoli nobilissima, t. IV, p. 75, 88, 103).

Naccherino a formé à Naples beaucoup d'élèves. Le meilleur fut le carrarais *Giuliano Finelli*, qui devint le gendre de Lanfranc (V. *infra*, chap. VI).

Les peintres napolitains du XVI[e] siècle n'ont laissé aucune œuvre de grande valeur. *Marco del Pino*, qui était de Sienne (1525), mais vint à Naples de bonne heure (1550), est à peu près le seul qui mérite

d'être mentionné. Il a laissé à Naples des œuvres très nombreuses, dont certaines (la *Circoncision*, l'*Annonciation*, la *Vierge et le Père Eternel*, l'*Adoration des pasteurs*, la *Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres*, l'*Adoration des Rois mages*), sont au Musée National, d'autres dans la plupart des églises. Les meilleures sont certainement le

Couvent de San Martino. Le cloître

St Thomas, du Dôme, et l'*Adoration des Rois mages* à San Severino. Mais, comme l'a écrit justement Mr. Filangieri di Candida, aucune n'a de

[1] Mentionnons cependant encore : Marco Calavrese, Crescione, Leonardo Castellani, Polidoro de Caravage, Vasari, Raffaello del Colle, Stefano Veltroni, la plupart italiens ou Nordiques qui vinrent travailler à Naples et dont on peut voir, sans admirer, plusieurs œuvres au Musée et dans quelques églises. Caravage, qui était né à Caravaggio en 1565, et mourut à Messine en 1613, fut l'un des moins mauvais. Le Musée a de lui entre autres tableaux, *Jésus portant sa croix*, la *Résurrection du Saint-Esprit*, *Sainte Ursule du Guide*, l'*Adoration des mages*, et San Martino, *Pierre qui verse larmes*, d'un très bel effet.

Du XVI[e] siècle, le Dôme renferme beaucoup de souvenirs : dans la chapelle Tocco, à droite de l'autel, un beau bas relief d'Annibale Caccavello ; dans la chapelle Capece Galeota, à droite de l'autel, un tableau de style byzantin représentant le Sauveur assis

réelle valeur artistique. L'art de Marco del Pino est un art vieilli et conventionnel qui ne parvient pas à émouvoir.

Marco eut à Naples de nombreux élèves : *Criscuolo*, dont on voit notamment au Musée de San Martino le *Martyre de St Étienne*, la *Naissance du Christ*, les *Trois Rois mages* ; *Michele Manchelli*, qui a laissé

La via Chiaia.

à San Agnello de Grassi la *Vierge avec l'Enfant, St Jean l'Évangéliste*, la *Madeleine et sainte Lucie* : tous sont, comme Marco del Pino, des artistes de talent très inférieur.

sur son trône, avec un livre ouvert à côté, un autre tableau de la fin du XV^e^ siècle avec la Vierge du Carmine ; le bas-relief qui couronne le monument du Pape Innocent IV (monument qui date du XIV^e^ siècle, et que le cardinal Annibale de Capua fit réparer et transporter à l'endroit actuel au XVI^e^ siècle) ; l'arc avec les deux colonnes cannelées à chapiteaux corinthiens de la chapelle Theodora, qui renferme aussi, à l'autel, un beau bas-relief de Nola représentant la Déposition de Croix et le tableau précité de Marco del Pino.

Les grandes écoles italiennes du XVI[e] siècle sont brillamment représentées au Musée National de Naples. On y voit une collection fort intéressante et complète d'œuvres de Raphaël (*Cardinal Alexandre Farnèse*, la *Madone du divin amour*[1], des écoles florentine et siennoise (Andrea del Sarto *Léon X*, Angelo Bronzino, Giulio Romano, Andrea da Salerno *St Benoit*, le *Miracle de St François*, le *Miracle de St*

La via Roma et le Largo della Carita (aspect actuel). La via Roma autrefois la Toledo

Nicolas[1], le Sodoma, des écoles lombarde et bresciane (Cesare da Sesto, Bernardino Luini, le Moretto), de l'école bolonaise (le Bagnacavallo) des écoles de Ferrare et de Parme (Lorenzo Costa, Dosso Dossi, Garofalo, le Correge, le Parmesan, Girolamo Mazzola Bedoli, Anselmi, Rondani), de l'école de Verone (Cristofaro Scacco, Francesco Torbido), de l'école de Venise (le Giorgione, Palma, le Titien, Lorenzo Lotto, Jacopo Bassano, Sebastiano del Piombo, le Tintoret, Paul Véronèse).

Les écoles étrangères sont également représentées : les écoles fran-

[1] Plusieurs églises de Naples renferment également d'excellents tableaux d'Andrea [illegible] Salerno.

çaise, allemande (Cranach le Vieux), flamande et néerlandaise (Gérard David, Joos van der Beke, Brueghel le Vieux, Jakob Cornelisz), ont des toiles remarquables. Une mention particulière doit être faite des œuvres de Brueghel, dont le *Jeune homme et le moine*, et surtout la *Parabole des aveugles*, toutes deux de 1568, sont de tout premier ordre, et aussi de celles de Joos van der Beke, plus connu sous le nom de « Maître de la mort de Marie », dont on peut admirer une très belle *Crucifixion* et les *Rois mages*.

On voit dans la nouvelle paroisse du Vomero un intéressant tableau du XVI[e] siècle, qui provient de la vieille église Saint-Patrice, et est tout à fait dans le genre des toiles de Joos van der Beke. Ce tableau représente la mort et le couronnement de la Vierge, comme ils sont figurés dans les autres tableaux attribués à ce peintre, représentant la mort de Marie (sujet qui a motivé le surnom donné à leur auteur). Dans toutes les peintures de Joos van der Beke, la mort de la Vierge est représentée en plusieurs scènes. Sur le tableau du Vomero, dans divers compartiments, sont en outre figurés S[t] Jean-Baptiste, une sainte qu'on n'identifie pas exactement, S[t] Placide, S[t] Antoine de Padoue, et sur la predelle, l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des mages, la Résurrection, l'Ascension et la Pentecôte[1].

Si on jette un regard d'ensemble sur le XVI[e] siècle napolitain, on arrive à cette conclusion que ce siècle fut beaucoup plus remarquable par l'architecture et la sculpture que par la peinture. On verra qu'au contraire au siècle suivant, une école de peinture s'est formée, qui a laissé d'intéressants souvenirs, et dont le renom a obscurci l'éclat des grands architectes ou sculpteurs d'alors, les Bernin, les Fanzago et les Fontana.

[1] Un autre tableau, aussi anonyme, également au Vomero, et très curieux, représente la Madonna delle Grazie : la Vierge assise avec l'Enfant Jésus, entre deux saintes, et aux pieds de laquelle joue un petit démon. Sous le tableau, comme sous le précédent, une predelle divisée en cinq petits compartiments. — Un troisième tableau de très grandes dimensions représente la Vierge, S[t] Basile et S[te] Patrice adorant la Trinité. On attribue cette toile à Fabrizio Santafede ; elle ne possède cependant ni date ni signature.

Palais de Donna Anna, au Pausilippe

CHAPITRE VI

LE XVIIe SIÈCLE A NAPLES

Dans l'histoire de la peinture italienne, l'école napolitaine du XVIIe siècle tient une place importante. Les critiques ne lui ont pas été ménagées. Il faut reconnaître que souvent elles ont été très exagérées. L'art du XVIIe siècle n'est pas toujours, ainsi que l'a écrit à tort Mr. Settembrini, faible, orgueilleux et vide. Au moins au début, alors qu'il n'est pas à proprement parler baroque, il a de très réelles qualités. Il donne

« Notre XVIIe siècle, a écrit justement Mr. Vittorio Spinazzola, répond à un mouvement de notre esprit, il répond à un besoin qui surpasse même un moment déterminé de notre esprit, puisqu'il a de profondes raisons dans la conscience, dans le caractère, dans la forme que prend chez nous le sentiment religieux, chez nous peuple de race grecque, qui pendant des siècles eut des mœurs et une culture grecque, qui a le sentiment et la mobilité grecque de l'art plastique, *et qui a le besoin de la couleur vive, dans son* [illegible] *et* [illegible], *par toutes les expressions* [illegible] *des gestes, de* [illegible] *des* [illegible] »

par la variété et la crudité des couleurs, par la richesse des ornements représentés, une impression d'originalité et de vie très intense. Il y a en lui de cette *grandezzosa*, de cette surabondance, qui est inhérente au peuple napolitain, et dont le baroque sera l'extrême degré. L'école du XVII[e] siècle est véritablement la première qui ait traduit le sentiment napolitain, qui porte la marque du sol sur lequel elle est née et où elle s'est développée.

Chez tous les peintres napolitains du début du XVII[e] siècle, on trouve des ressemblances manifestes : cependant, il est peut-être exagéré de parler d'une « école » napolitaine. Ainsi que l'a justement fait remarquer Mr. Vittorio Spinazzola, au XVII[e] siècle, dans cette période de liberté artistique, on ne peut parler que d'artistes, d'individualités, et non de collectivités. Chacun a travaillé selon sa fantaisie propre, en s'inspirant seulement des maîtres qui lui étaient le plus chers.

Ippolito Borghese rappelle manifestement Raphaël : ses fresques, notamment l'*Adoration des mages* et l'*Annonciation aux bergers*, à San Martino, sur la petite coupole du passage conduisant à la salle du parloir, sont d'un dessin et d'un coloris très heureux [1]. *Caracciolo* [2], *Fracanzano* [3], *Santafede* [4], *Corenzio* [5], tous napolitains ou du Sud de l'Italie, contemporains de Borghese, ont laissé, également à San Martino, et dans presque toutes les églises de Naples, des fresques de valeur très variable. A la première moitié du XVII[e] siècle appartiennent encore *Francesco de Rosa* [6], *Andrea Vaccaro* [7], le *Siciliano* [8], *Andrea de Leone* [9],

[1] Le Musée de Naples possède une collection très complète d'œuvres napolitaines du XVII[e] siècle. De Borghese notamment je ne cite ici que trois œuvres ou deux : une *Pietà*, et *Après la descente de croix*.

[2] De Caracciolo, au Musée, une *Assomption* ; à San Martino, la *Nativité* et *de la Vierge*, le *Lavement des pieds*.

[3] De Fracanzano, au Musée, *St Jérôme*, des *têtes d'apôtres*.

[4] De Santafede, au Musée, *Martyre et des saints*.

[5] De Corenzio (grec d'origine) à San Martino, la voûte de la salle du chapitre, avec la fresque de l'Adultère ; les fresques de la chapelle S[t]-Janvier, celles de la chapelle de l'Assomption et de la chapelle S[t]-Hugues, etc. — Dans *toutes* les églises de Naples, on trouve des toiles ou des fresques de Corenzio, ainsi que des autres artistes ci-dessus ou ci-dessous cités.

[6] Au Musée, *Jacob* et *Rachel*.

[7] Au Musée, *St Sébastien*, *Massacre des Innocents*, *Ste Madeleine*, *St Antoine de Padoue*, *St François d'Assise* ; à San Martino, la *Madeleine*, dans la chapelle de ce nom ; *St Michel archange*, dans le chœur des convers.

[8] Au Musée, *Ste-Trinité*, *Vierge et St Hildefonse*.

[9] Au Musée, *Bataille de Juifs et d'Amalécites* ; au Dôme, dans la chapelle des Capece Galeota, la *Vie de St Athanase*.

et surtout *Stanzioni*, *Aniello Falcone*, *Ribera*, *Micco Spadaro* et *Salvator Rosa*. San Martino, qui est à Naples le vrai musée du XVII^e^ siècle, possède de chacun de ces artistes des œuvres nombreuses, fresques ou toiles, souvent de valeur.

Massimo Stanzioni, dont on peut admirer au Musée National, entre

Phot. Alinari.

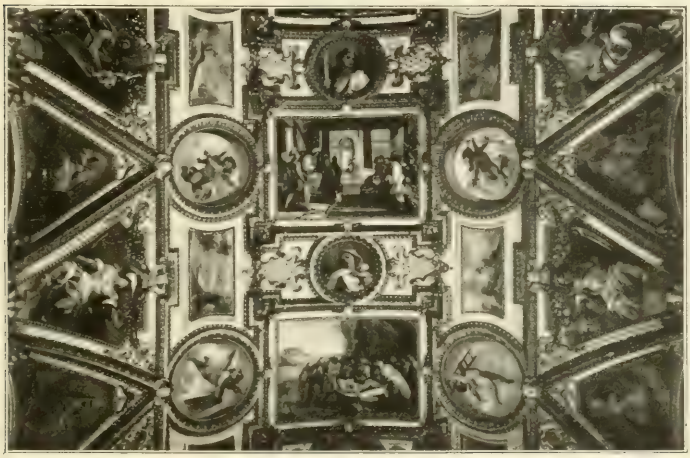
Couvent de San Martino.
La sacristie : au dessus de la porte, Jésus chez Pilate, par Stanzioni.

autres toiles, une *Sainte Famille*, une *Adoration des bergers*, une *Ste Agathe*, un *St Bruno*, a laissé à San Martino une *Cène* (chœur de la nef), une *Pièta* (nef), *Jésus chez Pilate* dans la sacristie ; l'escalier figuré sur le tableau est de Codazzo, qui fut seulement un peintre de perspectives ; une *Déposition de Croix*, *St Jean prêchant dans le désert*, *Jésus descendant aux limbes*, et surtout *St Bruno donnant la règle aux Chartreux*, qui sont des œuvres remarquables par la com-

position, le dessin et le coloris, et où le mouvement, souvent intense, n'exclut pas toujours la simplicité [1].

Aniello Falcone fut surtout un peintre de batailles. On voit de lui au Musée National plusieurs « scènes de batailles » remarquables.

Ribera est l'un des plus grands noms du XVII[e] siècle napolitain. On a beaucoup écrit et discuté sur le pays d'origine et la famille de Ribera. Les uns le tiennent pour espagnol, les autres le croient né à Lecce, d'autres encore à Gallipoli. Mr. Lorenzo Salazar a pu établir



Couvent de San Martino. Plafond de la sacristie, par d'Arpino

par des registres paroissiaux que Ribera était né à Naples d'Antonio Simone (espagnol) et de Vittoria Azevedo (également espagnole). Sa dernière et plus belle œuvre fut la *Communion des Disciples*, qui se trouve dans le chœur de San Martino, à gauche, derrière le maître-autel. Il mourut l'année suivante (1656), non dans un souterrain du château, comme l'a prétendu Dominici, où on l'aurait enfermé pour l'empêcher de réaliser ses projets de vengeance contre don Juan d'Autriche, vice-roi de Naples, amant de sa fille [2], mais simplement dans sa

[1] De Stanzioni, aussi à San Martino, la *Décollation de St Jean* et *Salomé* : *Hérode*, qui sont beaucoup moins heureusement traités.

[2] La fille aînée de Ribera, Marie-Rose, fut, croit-on, la maîtresse de don Juan d'Autriche, fils naturel de Philippe IV, et vice-roi de Naples.

maison du Pausilippe. Outre la *Communion des Disciples*, Ribera a laissé encore à San Martino une *Déposition de Croix* dans la salle du Trésor, une de ses œuvres les plus connues, *Moïse et Élie* et les *Douze prophètes* dans les triangles de la nef de l'église, où se retrouvent toutes ses brillantes qualités : composition grandiose et noble, coloris plein de lumière, harmonieux et brillant, vie intense et vérité dans le geste, l'attitude, la physionomie. En parlant des douze prophètes, Mr. Vittorio Spinazzola a pu dire que depuis Michel-Ange, on n'amma jamais mieux de plus grandes figures. Au Musée National, *St Sébastien*, *St Bruno*, le *Silentiaire*, surtout *St Jérôme*, peuvent rivaliser avec les toiles de San Martino. Toutes les œuvres de Ribera ont cependant le défaut d'être trop poussées, trop intenses ; elles dénotent trop manifestement l'effort.

Couvent de San Martino.
La déposition de Croix, par Ribera, dans la salle du Trésor.

Micco Spadaro est également l'un des peintres les plus intéressants du XVII^e^ siècle. On retrouve chez lui l'influence d'Aniello Falcone qui fut son maître, en même temps que celle de son condisciple Salvator Rosa. Outre Salvator Rosa, il eut encore pour amis les deux Vaccaro, Andrea et Nicola, le père et le fils, Luca Giordano, Battista Roppoli, Carlo Coppola et Giuseppe Episcopo. On lui a attribué, à lui comme à Falcone et aux autres peintres du milieu du XVII^e^ siècle, une part importante dans le soulèvement populaire de Masaniello en 1647 ; on a prétendu qu'ils avaient lutté avec ardeur contre les

Espagnols, et qu'ils faisaient partie de la célèbre « Compagnie de la mort ». Mais celle-ci était composée surtout de malandrins et non d'artistes, et d'autre part aucun document certain n'établit les faits et gestes qu'on prête à Micco Spadaro et ses amis. Cependant Micco Spadaro dut assister aux émeutes de 1647, car ses œuvres, comme celles de Falcone, reproduisent très exactement, et avec un grand souci de détails, les événements de l'époque. L'une des meilleures est certainement la *Révolution de Masaniello* qui est au Musée; le tableau de l'*Arrivée à Naples en 1630 de l'infante Marie*, sœur de Philippe IV, celui de la *Peste de 1656*, celui des *Moines de San Martino et du cardinal Filomarino sauvés de la peste*, également au Musée, sont aussi parmi ses plus belles toiles, parce que très vivantes et très exactes de détails. Elles ressemblent beaucoup aux œuvres de Callot. Micco Spadaro a encore laissé de très nombreux sujets sacrés, et des paysages : ceux-ci sont meilleurs que ceux-là, parmi lesquels *St Jean et St Paul adorant la Madone avec l'Enfant*, dans la dernière chapelle à gauche de Santa Maria di Donnaromita, mérite seul d'être noté [1].

Photo Alinari

Musée National. Saint Jérôme, par Ribéra.

[1] Au Musée, outre les tableaux déjà cités, *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher*, l'*Adoration des bergers*, le *Martyre de St Sébastien*, la *Mort d'Abraham*, etc. A San Martino, les fresques des murs et du plafond du chœur des convers. Les toiles de Micco Spadaro sont très supérieures à ses fresques.

Salvator de Rosa est né en 1615 et semble être d'origine pouillienne. On sait en effet que son père s'appelait Vito Antonio de Rosa, son grand-père maternel Vito, noms essentiellement pouilliens ; qu'en 1598, une famille de Rosa s'établit à Naples et demanda le droit de cité ; qu'en 1612 la sœur de Salvator épousa un pouillien, Francesco Fracanzani. Les paysages de Salvator de Rosa, dont plusieurs sont au Musée, sont remarquables surtout par la fermeté du dessin. Le coloris est souvent trop brillant, la lumière trop chaude. *La parabole de la paille et de la poutre*, *Jésus entre les docteurs*, qui sont également au Musée, sont parmi ses meilleures toiles de sujets sacrés.

Nicola Vaccaro, *Finoglia*, *Mattia Preti*, *Luca Giordano* ont été en pleine force de production durant la seconde moitié du XVII^e^ siècle. De *Nicola Vaccaro*, au Musée, les *Pèlerins d'Emmaüs*, et la *Fuite en Égypte*. De *Finoglia*, au Musée, *St Bruno*, et à San Martino diverses fresques, trop sombres (les *Fondateurs d'ordres religieux* dans les lunettes de la salle du chapitre), la *Circoncision* (dans cette même salle), et une belle *Translation du corps de St Martin*. De *Mattia Preti*, au Musée, la *Chute de Satan*, la *Peste de 1656*, *St Nicolas de Bari*, le *Festin de Balthazar*, *Judith*, etc., etc... *Luca Giordano* a tant et si vite peint qu'on le surnomma le « Fapresto » (fait vite). Énumérer ses œuvres serait impossible, tant elles sont nombreuses : il y en a plusieurs centaines au Musée, à San Martino et dans toutes les églises de Naples ! Et c'est dommage !... Giordano est l'un des peintres les plus médiocres du XVII^e^ siècle. Il ignorait ou méconnaissait tout élément de dessin. Sa peinture est molle, fade, sans vie, sans forme, sans idée. C'est l'un des artistes, les moins dignes de ce nom, qui ont le plus nui à la renommée de Naples et de ses peintres du XVII^e^ siècle.

Si Giordano fut de beaucoup inférieur aux peintres qui le précédèrent, ceux qui le suivirent ne valurent guère mieux que lui : *Matteis*, *Simonelli*, *Jacopo del Po*, *Solimena*, qui, comme Giordano, peignit et enlaidit tant les églises de Naples[1], ne méritent qu'une brève mention. Luca Giordano est l'aboutissant d'une période de peinture dont les qualités, par l'exagération même qu'on leur fit subir, devinrent des défauts, et le début d'une autre période, où les défauts sont tellement grossiers qu'on ne peut plus apercevoir les qualités...

Le Musée National de Naples est, on l'a vu déjà, comme San Martino,

[1] Dans toutes les églises, et au Musée, on peut voir des toiles ou des fresques de ces peintres, trop souvent, hélas ! détestables.

très riche en œuvres napolitaines du XVII siècle[1]. Les autres écoles italiennes de l'époque y sont aussi brillamment représentées. Des écoles de Parme, de Ferrare, de Bologne, le Musée possède des Carrache

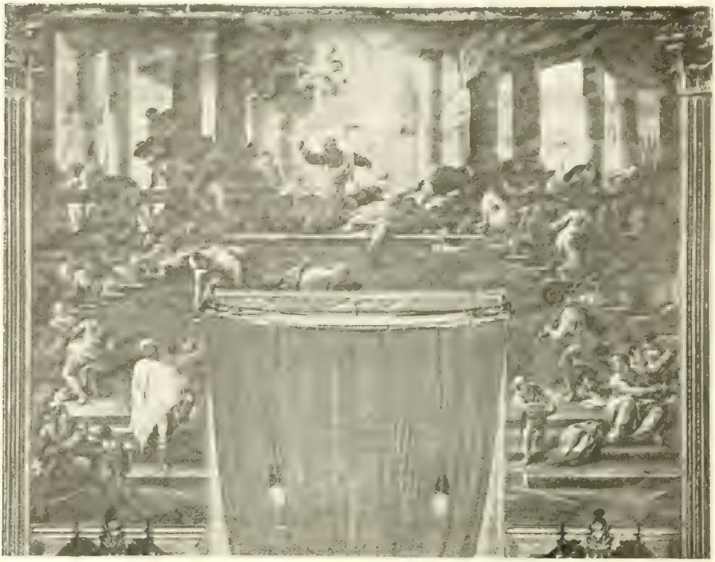
Photo Anderson

Couvent de San Martino. Plafond de la salle du Trésor, par Luca Giordano.

d'Annibal, notamment *Hercule entre le Vice et la Vertu*; d'Augustin, une *Sainte Famille*; de Louis, une *Mise au tombeau*), des Schedoni

[1] La Pinacothèque de Naples provient en partie des Farnèse qui avaient amassé dans leurs palais de Naples et de Parme de splendides collections, dont héritèrent les Bourbons de Naples. Ceux-ci firent des collections farnésiennes, et des quelques œuvres qui leur appartenaient en propre, deux galeries, qu'ils installèrent l'une dans le palais de Capo-

St Jean-Baptiste, le *Massacre des Innocents*, *St Eustache*), des Dominiquin (l'*Ange gardien*), des Guido Reni (*St Jean l'Évangéliste*, *St Mathieu*), des Lanfranc (le *Christ au désert*, *Satan enchaîné*, la *Vierge*), des Guerchin (*St Jean*, *St Guillaume*, *Madeleine pénitente*). — de l'école romaine des d'Arpin (*Jésus et la Samaritaine*, *St Michel*, *Jésus et deux juifs*). — de l'école vénitienne, des Gaspare Lopez (*fleurs*



Phot. Brogi.

San Filippo Neri. Le Christ chassant les marchands du temple (fresque), par Luca Giordano.

et fruits). — Les écoles bresciane et génoise, sont également représentées.

Les écoles étrangères du XVIIe siècle tiennent au Musée une place non moins importante. La peinture espagnole avec Velasquez ; française avec Simon Vouet, Claude Lorrain, Mignard ; allemande avec Johann Spilberg, Berentz ; hollandaise avec Teniers, Van Eyck, Van der Meu

di monte (1750), l'autre dans le palais de Francavilla. Quand l'Université eut été transportée au Gesù Vecchio et que le palais, construit par Fontana, qu'elle occupait fut devenu libre, les deux galeries y furent réunies.

len, de Koning, de Keyser, Van Dyck, Rembrandt, peuvent y être très complètement étudiées. Le musée de peinture de Naples, qui fut pendant longtemps mal organisé, est actuellement fort complet et très heureusement classé

Photo Brogi.

Couvent de San Martino. La Nativité, par Guido Reni dans le chœur de l'église.

La plupart des grands peintres nord-italiens du XVII[e] siècle vinrent travailler à Naples [1]. On retrouve leurs œuvres dans beaucoup d'églises, notamment à San Martino. De *Lanfranc* [2], dont la manière rappelle le

[1] Et même des peintres français, comme Simon Vouet, dont on voit à San Martino plusieurs tableaux (*St Bruno et l'enfant Jesus*

[2] Lanfranc a peint encore notamment la coupole du Gesu Nuovo, et plusieurs fresques ou tableaux aux San Apostoli, à Santa Chiara et au Dôme. Une de ses meilleures œuvres est la *Vierge avec San Domenico et St Janvier*, qui est aujourd'hui à l'église d'Aragonla

Corrège, est dans cette dernière église la fresque de la voûte de la nef, *Jésus qui monte au ciel*, et un *Crucifiement* assez mauvais dans le chœur. Du cavalier d'*Arpin*, un *Crucifiement*, non moins mauvais, et les fresques meilleures du chœur de l'église et de la sacristie. De *Guido Reni*, lui aussi imitateur du Corrège, une *Nativité* fort médiocre. Le *Domenichin* a peint la coupole du Dôme, et quatre des grands tableaux sur cuivre de la chapelle St-Janvier. Ribera, Corenzio et plusieurs autres, jaloux de sa renommée, l'obligèrent à quitter Naples avant d'avoir achevé la décoration de cette chapelle.

Photo Alinari

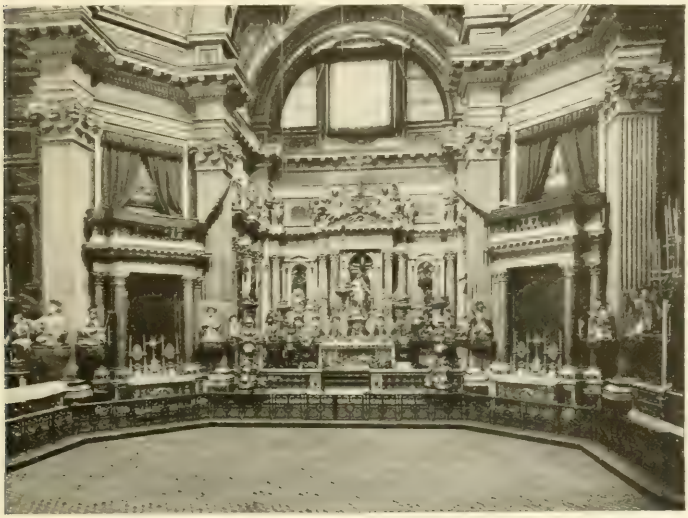
Musée de San Martino. La Vierge, du Bernin

Lorenzo Bernini, qui naquit à Naples en 1598, y a fort peu travaillé. On lui attribue à San Martino, une *Madone avec St Jean*, assez disgracieuse.

Cosimo Fanzago, de Bergame, a séjourné longtemps à Naples, et y a construit un très grand nombre de monuments, et sculpté plusieurs œuvres intéressantes. On lui doit, entre autres sculptures, *St Bruno*, *St Pierre*, *St Paul* à San Martino, le tombeau de Fabio Capece Galeota au Dôme[1], la grille de bronze de la chapelle St-Janvier, le maître-autel de San Domenico, le dessin de celui de la chapelle du Crucifix dans cette même église, etc. Comme architecte, on lui doit surtout San Martino, qu'il restaura, transforma et agrandit à partir de 1623. Entre 1580, date à laquelle commen-

[1] Le tombeau de Giacomo Capece Galeota est de Vaccaro.

cèrent les restaurations et cette dernière date, les travaux furent menés par Felice de Felice, Ramio Brigantino, Fabrizio de Guido, Salvatore Ferraro, etc. Fanzago, à partir de 1623, édifia le cloître, décora l'église telle qu'on la voit aujourd'hui. En même temps que lui travaillèrent au couvent Andrea Lazzaro, Nicola Botti, Andrea Sallaro, Andrea Malasoma, Giuseppe Montefusco, etc... Fanzago a encore restauré la fontaine Medina, construit ou dessiné l'obélisque de S[t]-Janvier élevé devant



Dôme. Intérieur de la chapelle S[t]-Janvier.

le Dôme en commémoration de la protection qu'aurait accordée le saint à Naples, lors de l'éruption du Vésuve de 1631), et surtout de très nombreux palais : le palais de Donna Anna au Pausilippe [1], la plupart des palais de la Toledo [2], etc.

[1] Le palais de donna Anna, au Pausilippe, date de 1642. Il a été édifié sur les plans de Fanzago, à la demande du vice-roi Medina et de la vice-reine donna Anna Carafa, à la place qu'occupait une villa plus petite. Le palais, qui coûta fort cher, et occupa pendant deux ans quatre cents ouvriers, ne fut jamais tout à fait achevé. Les vice-rois y donnèrent des fêtes splendides. L'édifice eut beaucoup à souffrir des révolutions et des tremblements de terre, surtout de celui de 1688. Il est aujourd'hui en ruines, et occupé par des ateliers...

[2] V. *supra* chap. v.

Un autre sculpteur et architecte, *Fiadli* di Carrare, a travaillé à Naples en même temps que Cosimo Fanzago, et souvent aux mêmes travaux ; de lui on peut citer : la Pureté, dans une des niches du chœur, à San Martino ; les statues de saint Pierre et saint Paul qui décorent la grille de la chapelle St-Janvier au Dôme, le buste d'Antonio Filomarino, dans la chapelle Teodora également au Dôme, la statue de Saint Janvier au sommet de l'obélisque dédié à ce saint, etc. [1].

Photo Brog.

Dôme. Buste en argent de Saint Janvier (XIV^e siècle).

Au XVII^e siècle, appartiennent encore l'architecte *Fontana* de Rome qui édifia à Naples un grand nombre de palais et d'édifices publics notamment le Musée National ; *Donato Antonio Cafaro*, qui

[1] Une autre éruption du Vésuve, en 1707, ayant menacé Naples, la ville fut encore une fois sauvée par l'intercession du saint. On éleva alors un autre monument à Saint Janvier, près de Santa Caterina à Formello, monument qui fut reconstruit en 1763, et qui subsiste encore aujourd'hui. Il est tout en pierre, avec des ornements de marbre et un fronton couronné d'amours. D'une niche octogonale sort le buste du saint, très expressif. Le monument porte les armes de la ville de Naples.

[2] En 1618, les sculpteurs et marbriers travaillant à Naples formèrent une sorte de corporation dont les statuts furent approuvés par le vice-roi duc d'Ossuna. Plusieurs membres de cette corporation ont laissé à Naples des œuvres intéressantes. Giovan Antonio Gallucci et Angelo Landi travaillèrent au tombeau du duc de Maddaloni, à l'Annunziata ; Cristofaro Monterossi, Alessandro de Felice, à San Martino ; Niccola Carletti au Carmine ; Nicola de Guido et Tommaso della Monica à la chaire de l'église du Saint-Esprit ; Cristofaro Monterossi, Angelo Landi, Clemente Ciottoli aux tabernacles en marbre de l'Annunziata, etc.

Il existait à Naples depuis le milieu du XVI^e siècle une corporation de peintres dont les membres sont mentionnés dans un volume retrouvé par Mr. Giuseppe Ceci. Cette

restaura dans le style baroque la petite fontaine de Monteoliveto, édifiée sous Pierre d'Aragon; et les divers autres sculpteurs ou marbriers mentionnés à la note 2 page 110.

La vie à Naples, au XVII siècle, sous les vice-rois espagnols, fut à la fois très brillante et très malheureuse, brillante pour la cour, malheu-

Musée National. L'Ange gardien, par le Dominiquin.

reuse pour le peuple qu'on surchargeait d'impôts. C'est à cette époque qu'apparurent à Naples les premiers théâtres publics, à spectacles réguliers[1],

corporation se transforma au XVII[e] siècle en une simple association à but religieux et charitable, chargée surtout de l'assistance aux malades et de l'ensevelissement des morts, qui prit le nom de Sainte-Anne et de Saint-Luc. A la corporation fut annexée, d'après Dominici, une académie de nu, fondée par Andrea Vaccaro, et continuée par Francesco di Maria. En 1766, la confraternité de Sainte-Anne et de Saint-Luc fut de nouveau transformée, et redevint véritablement une association de peintres, dont les membres eurent droit en cas de maladie à des secours divers, à charge par eux de payer vingt « grano » par mois.

[1] Le théâtre dei Fiorentini, qui était près de l'église Saint-Jean dei Fiorentini, dans la

qui eurent auprès de la noblesse tant de succès. Mais les amusements de celle-ci, que le peuple devait payer, finirent par exaspérer les plus résignés, et amenèrent plusieurs révoltes populaires, dont une, celle organisée par Masaniello en 1647, est fameuse. Tous les palais, qui contenaient de si riches collections et où étaient entassés de merveilleux trésors artistiques[1], furent pillés; les châteaux forts assiégés, et presque tous envahis. Le *Carmine* servit de refuge aux émeutiers. Le duc de Guise a raconté dans ses mémoires l'accueil qu'il y reçut de

via della Commedia Nuova, et le théâtre de San Bartolommeo. L'un et l'autre eurent des compagnies tantôt italiennes, tantôt espagnoles. On y joua non seulement des comédies, mais aussi des drames avec musique — le premier de ce genre, joué au théâtre des Fiorentini, fut l'*Ergasto* — et des opéras bouffes. Le Fiorentini, qui connut des fortunes diverses, surtout la mauvaise, existe encore aujourd'hui : il est même redevenu à la mode : c'est là que jouent les plus célèbres compagnies de comédie. Le théâtre Sannazar, de construction récente, lui fait cependant une très vive concurrence. Vers 1720, ainsi que l'ont expliqué MM. Ceci et Carafa Riccardo, deux théâtres apparurent, le théâtre della Pace, dans le vicolo della Lava, et le teatro Nuovo, à Montecalvario, qui firent concurrence au théâtre des Fiorentini et à celui de San Bartolommeo. L'architecte du teatro Nuovo fut Antonio Vaccaro. On y joua d'abord des opéras bouffes, plus tard des opéras et des comédies dramatiques. Mais le Fiorentini ruina peu à peu le teatro Nuovo, qui ne tarda pas à disparaître.

[1] Le palais Colonna renfermait au XVII[e] siècle une splendide collection de tableaux, dont Luca Giordano dressa l'inventaire en 1688. Aujourd'hui, don Gioacchino, sénateur, héritier des Colonna, possède encore quelques toiles de grande valeur : le *Portrait d'Agostino Doria*, doge de Gênes, par Rubens, la *Bataille d'Alexandrie* et celle des *Centaures* par Solimena, *Assuérus et Aman* par Mattia Preti, *deux anachorètes*, et deux sujets de bataille par Salvator Rosa, la *Charité* par Schidone, etc.

Dans le palais Maddaloni, près la porte de San Gennaro, de riches collections avaient également été constituées. Elles furent en grande partie dilapidées lors de la révolution de Masaniello : après la mort de celui-ci, un des chefs de la révolution, Gennaro Annese, s'empara de ce qui restait et le porta au Carmine. Quand l'émeute eut prit fin, le duc de Maddaloni échangea avec le marquis del Vasto son palais de la porte San Gennaro contre un vieux palais situé dans la Toledo, près de l'église du Saint-Esprit, qui porte encore aujourd'hui le nom des Maddaloni. Le marquis del Vasto vendit à son tour le palais de la porte San Gennaro à un marchand flamand Gaspare Roomer. Le palais appartient à présent au prince de San Nicandro Cattanei. La grande galerie a été peinte au XVIII[e] siècle par Solimena. (Napoli nobilissima, t. XIII, p. 145.)

Les princes de Scilla, dans leurs domaines de Calabre, les princes d'Avellino dans leur palais de la via Anticaglia à Naples, avaient également réuni au XVII[e] siècle de splendides collections artistiques. De même Adriano Spadafora, le cardinal Buoncompagno, l'abbé Giacomo Piatto, Francesco Picchiatti, le florentin Tommaso Cambi, Simone Moccia, le prince de Conca, le duc de Monteleone, le prince della Rocca, le duc de San Angelo, Capece Galeota, les frères Garofalo, la famille Filomarino, le peintre Santafede, le prince de Tarsia Spinelli, le prince de Fondi, qui possédaient de véritables musées. Les Placido di Sangro, ducs de Martino, dans leur palais de la place San Angelo a Nilo, avaient réuni une collection de majoliques, de porcelaines, d'émaux, de miniatures, de tabatières, d'ivoires, de bronzes, de peintures, de produits d'arts industriels, qui était l'une des plus complètes non seulement d'Italie, mais d'Europe.

On pouvait voir entre 1840 et 1860, au Musée National, une splendide galerie de tableaux, renfermant des œuvres du Pérugin, d'Andrea del Sarto et de beaucoup de peintres napolitains des XVII[e] et XVIII[e] siècles, qui appartenait à don Leopold

Gennaro Annese et la vie que celui-ci y menait [1]. Le château finit par tomber aux mains des Espagnols, qui, plus tard, firent augmenter ses fortifications par Francesco Picchiati et Donantonio Cafaro [2]. Le Carmine fut encore occupé par le peuple lors des révolutions de 1799. Quand le cardinal Ruffo se fut rendu maître de Naples, il organisa, dans la forteresse, une épouvantable répression. C'est là que furent enfermés Oronzio Massa, Giuliano Colonna, Gennaro Cassano Serra, Monsignor Natale, Eleonora Fonseca, Ettore Carafa, et beaucoup d'autres patriotes, qui furent ensuite décapités sur la piazza del Mercato. Le Carmine sert actuellement de prison [3].

Pendant la révolution de Masaniello, le *Pizzofalcone*, habité surtout par des familles nobles, fut l'un des rares quartiers de la ville qui ne se souleva pas à l'appel des émeutiers. Ceux-ci cependant s'en emparèrent, mais il ne tarda pas à être réoccupé par les troupes royales. En 1651, le vice-roi comte d'Onate fit transformer le palais Trevico et plusieurs autres, en casernes. En 1808, on installa dans le palais Loffredo la bibliothèque militaire ; ce palais est encore à présent occupé par les Archives militaires. Du début du XVIII^e siècle, datent le beau palais Cassano, œuvre de Sanfelice, et l'église des Jésuites, trop décorée.

Bourbon, prince de Palerme, lequel la tenait de son oncle Ferdinand II. Léopold la laissa à sa fille unique, Marie-Caroline-Augusta, qu'épousa le duc d'Aumale. Celui-ci retira de Naples la collection de tableaux, et la transporta à Chantilly, où elle se retrouve encore aujourd'hui en majeure partie.

[1] Le duc de Guise, pendant la révolution de Masaniello, résida un certain temps au palais des princes de Santo Buono, dans la via San Giovanni a Carbonara. Mr La Volpe, conseiller à la Cour de cassation de Naples, possède une toile attribuée à Pacecco de Rosa représentant *la Vierge tenant sur ses genoux l'Enfant, et remettant au duc de Guise, assisté de Saint Janvier, un sceptre d'or.* Ce tableau fut sans doute commandé par le duc de Guise, qui rêvait de ceindre la couronne de Naples, pour montrer au peuple la faveur divine dont il était l'objet. Le palais de Santo Buono fut pris par les troupes espagnoles et entièrement saccagé. Il existe encore aujourd'hui, et conserve quelques marques de sa grandeur passée.

[2] Au XVII^e siècle, on augmenta aussi à plusieurs reprises les fortifications du château de l'Œuf. Sur la petite île existaient plusieurs églises, l'antique église du Sauveur devenue église Saint-Pierre, l'église Saint-Sébastien, qui renfermaient, au dire des contemporains, de nombreux tableaux et sculptures, et dont, par suite des transformations de l'île, où logent aujourd'hui une compagnie de discipline et quelques pêcheurs, aucun vestige n'est demeuré.

[3] Sur la piazza del Mercato, qui fut le centre des révolutions populaires au XVII^e siècle, fut élevé un monument qu'on retrouve dans le tableau de Micco Spadaro, *la Révolution de Masaniello* (au Musée National), et sur lequel furent inscrites toutes les concessions accordées par les vice-rois.

La *fontaine de la Sellaria*, qui fut démolie en 1889 lors des travaux d'assainissement du Pendino, fut construite sur la place de la Sellaria, vers 1650, par Cosimo Fanzago, en souvenir du « sventramento » qui venait d'être opéré dans le quartier, et du percement d'une voie nouvelle, le Largo Zecca de panni.

Le XVII^e^ siècle fut à Naples un siècle de luxe et de misère. Le luxe se voit encore aujourd'hui, moins dans les palais, trop transformés et usés par le temps, que dans les églises, toutes dorées de leurs ornementations criardes. Ces ornementations datent surtout de la fin du siècle, et aussi du siècle suivant, qui fut la grande époque du baroque.

Phot. Levy.

Musée National. Portrait de Masaniello, par Micco Spadaro.

Photo Alinari

Chapelle San Severo. Le Christ mort, par Sammartino.

CHAPITRE VII

LE BAROQUE A NAPLES FIN DU XVII[e] ET XVIII[e] SIÈCLE

Le baroque est, on le sait déjà, l'exagération d'une qualité, — qualité qui était le souci d'exprimer la vie, de donner à chaque mouvement, à chaque expression, la plénitude de la liberté. Il est né à Naples, et y fut en grand honneur : il correspondait en effet très exactement aux besoins de l'âme napolitaine. On en trouve les traces non seulement en peinture, mais aussi en architecture et en sculpture.

Solimena fut le peintre le plus célèbre du baroque : on le considéra comme une sorte de génie, et tous ses élèves, — ils furent nombreux —, croyaient s'honorer beaucoup en peignant *alla solimenesca*[1]. Dans tous les sanctuaires de Naples, ils ont laissé des toiles ou des fresques, quelquefois d'une exécution habile, mais toujours d'un goût détestable. En dresser le catalogue serait un fastidieux et peu artistique travail. En même temps qu'eux, travaillèrent des « décorateurs ».

[1] Maria Rossi, Celebrano, de Mura ont été avec Solimena, avec aussi Matteis, Simonelli, Jacopo del Po, Giordano cités au chapitre précédent, parmi les plus célèbres représentants du baroque. Leurs œuvres se retrouvent dans toutes les églises de Naples. Le Musée National en renferme également un grand nombre.

car on ne peut donner le nom d'architectes à ceux qui transformèrent si déplorablement tant de chefs-d'œuvre, — qui recouvrirent les murs de marbres, d'ors et de stucs, d'un effet très brillant, mais tout à fait anti-artistique. Toutes les églises de Naples ont ainsi reçu des décorations baroques, qui font d'elles, comme l'a écrit Taine, des « casinos à l'usage des cervelles imaginatives[1] ». Les monuments nouveaux qu'on construisit furent, eux aussi, dans ce style boursouflé et recherché, qui était alors seul apprécié. *Fansago*, *Fontana*, la plupart des architectes

[1] *San Lorenzo* — c'est un exemple entre cent — a été, comme beaucoup d'autres églises de Naples, entièrement transformé et détérioré au XVII[e] siècle. Le gothique y devint du baroque. Les colonnes furent recouvertes de stuc, les longues fenêtres gothiques faites rectangulaires, les arcs à cintre aigu changés en arcs arrondis. L'abside seule demeura intacte. Beaucoup de monuments funéraires furent brisés et dispersés. Le prieur Rocco, dans son zèle d'embellir et de refaire San Lorenzo « à la moderne », comme l'écrit Celano, fut le bourreau de cette belle église. Quelques chapelles, notamment la troisième à droite, œuvre de Fansaga, sont du XVII[e] siècle : *la Vierge du Rosaire* de cette chapelle est de Stanzioni. D'autres peintres de l'époque sont également représentés. Au-dessus de la porte principale est un tableau, *le Christ portant la Croix et Saint François*, qui est l'œuvre principale du Napolitain Corso, élève de Polidoro da Caravaggio. — Le *Dôme* subit lui aussi, du fait du cardinal Innico Caracciolo et du cardinal Spinelli notamment, les mêmes détériorations que San Lorenzo. Plus tard, en 1837, on essaya de rétablir le gothique primitif. Les travaux, conduits par l'architecte Raffaele Cappelli, durèrent sept ans. On retira le stuc des colonnes, on gratta les enduits qui avaient été apposés, on rendit aux fenêtres et aux arcs leurs formes primitives. On ne put cependant parvenir à un résultat complet; on atténua pourtant quelque peu la hideur des enlaidissements baroques. — *San Paolo*, *San Apostoli*, *Santa Maria degli Angeli*, *Donna Regina*, ont été elles aussi abominablement transformées et défigurées.

[2] A citer notamment, parmi les édifices construits dans le style du XVIII[e] siècle, la *sacristie de San Domenico*, vaste salon rectangulaire richement décoré. La voûte, surchargée d'ors et de stucs, a des fresques de Solimena. Giacomo del Po a peint en 1705 l'arc qui joint la sacristie à la chapelle des princes di Ardore, dont l'autel, de style baroque, est décoré d'une *Annonciation*, attribuée à Andrea da Salerno. Au-dessus de la porte qui mène de la sacristie au Trésor, un bon tableau de Solimena représentant *San Filippo Neri aux pieds de la Vierge*. Vis-à-vis de cette porte, une autre par laquelle on monte à une galerie, construite en 1709, autour de laquelle sont disposés quarante-cinq cercueils dont plusieurs renferment les restes des Aragons. C'est de cette même époque que datent les portraits baroques des souverains défunts, et les inscriptions, les couronnes, et les sceptres de bois doré, dont on a décoré leurs cercueils.

L'obélisque de style baroque de San Domenico Maggiore a été érigée en 1737 par Vaccaro, d'après Fansaga.

L'obélisque du Gesù Nuovo, en l'honneur de l'Immaculée Conception, fut érigée en 1750 sous la direction de Guiseppe di Fiore et de Filippo d'Amato, et à la demande d'un jésuite alors célèbre, le Père Pepe, qui avait sur le peuple un ascendant extraordinaire. (La place du Gesu Nuovo fut pendant quelques années décorée d'une statue équestre de Philippe V, œuvre de Vaccaro, érigée en 1705 en souvenir de la visite qu'avait faite Philippe V à Naples en 1702. En 1707, quand Naples passa sous la domination autrichienne, la statue de Philippe V fut détruite). L'obélisque est d'un style baroque, très lourd et contorsionné. Au sommet est une statue maniérée de la Vierge, plus bas, quatre statues de saints, non moins maniérés, appartenant à l'ordre des Jésuites,

mentionnés au chapitre précédent, d'autres encore, *Vincenzo della Monica*, *Giovan Battista Cavagni*, *Francesco* et *Bartolommeo Picchiatti*, *Onofrio Gisolfi*, *Francesco Grimaldi*, *Giambattista Guarini* sacrifièrent aux goûts de l'époque, et édifièrent à Naples des monuments baroques.

La sculpture fut, elle aussi, baroque. Si on veut étudier ce qu'a été à Naples, en sculpture, l'art baroque, il faut visiter surtout la petite *chapelle Sansevero* (proche de San Domenico), qui en est le vrai sanctuaire. La chapelle fut construite en 1608 par Alessandro di Sangro[1]. Elle devint le lieu de sépulture des membres de la famille, et au milieu du XVIII[e] siècle, l'un des descendants du fondateur, Raimondo di Sangro, voulut l'embellir, et la décora telle qu'on la voit aujourd'hui. Le peintre Maria Rossi, de l'école de Solimena, Francesco Celebrano, peintre et sculpteur renommé, Paolo Persico, les sculpteurs Giuseppe Sammartino de Naples, élève de Felice Bottiglieri [2], qu'on appelait volontiers le Santacroce de l'époque, Antonio Corradini, de Venise, Francesco Queirolo, de Gênes, y travaillèrent. Raimondo di Sangro, prince de Sansevero, duc de Torremaggiore, marquis de Castelnuovo, prince de Castelfranco, grand d'Espagne de première classe, une des figures de gentilhomme les plus curieuses du XVIII[e] siècle napolitain, dont, avec beaucoup de talent, Mr. Fabio Colonna di Stigliano a écrit l'histoire, ne négligea rien pour que la chapelle devînt un véritable musée. Malheureusement les œuvres qu'elle contient sont d'un baroque achevé, et d'un mauvais goût déplorable. Tous les monuments funéraires qui l'encombrent sont abominablement recherchés : Quei-

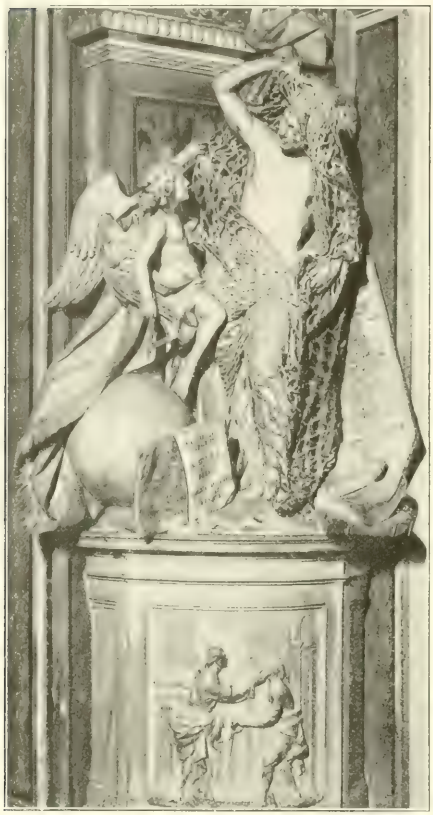
en marbre ; plus bas encore, des bas-reliefs et des médaillons. Toutes ces sculptures sont de deux Napolitains, Francesco Pagano et Matteo Bottiglieri. Partout courent des festons de fleurs, de feuilles et de fruits ; partout des rosaces et des corniches, d'une ornementation abominablement exagérée.

Un autre moine, un dominicain, le Père Rocco, à peu près contemporain du Père Pepe, eut à Naples au XVIII[e] siècle une influence également considérable. Doué d'un grand talent oratoire, il fascinait véritablement le peuple, qui avait en lui une confiance presque divine. Il fit du reste beaucoup de bien, fonda un grand nombre d'établissements charitables, créa un cimetière, organisa l'éclairage de la ville. C'est lui qui fit placer dans les rues de Naples plusieurs centaines d'images de la Vierge devant lesquelles des lampes devaient constamment rester allumées ; ainsi les rues perdirent de leur obscurité, et gagnèrent en sécurité... Les images de la Vierge et leur éclairage subsistent encore aujourd'hui.

[1] Dès 1590, il existait une petite chapelle érigée par Giovan Francesco di Sangro. L'emplacement avait été choisi à raison d'une image miraculeuse de la Vierge. En 1608, la chapelle fut agrandie et transformée.

[2] Bottiglieri, Caccinis, Vaccaro furent en sculpture, avec Sammartino, Corradini et Queirolo, les représentants principaux du baroque.

rolo. Corradini, se sont complu dans les exagérations les plus invraisemblables. Aucune cependant ne surpasse celles auxquelles donnèrent lieu les monuments de Antonio di Sangro, de Cecilia Gaetani, père et mère de Raimondo, et la statue du Christ mort.



Chapelle San Severo. Le Disinganno, par Queirolo.

Le *Disinganno* — de *Queirolo* —, érigé en souvenir d'Antonio di Sangro, un homme nu, essayant, avec l'aide d'un génie ailé, de se débarrasser du filet de pêcheur qui l'enserre, est un véritable tour de force. Le groupe n'est remarquable que par la difficulté extraordinaire qu'a dû vaincre le sculpteur. Il est d'un seul bloc de marbre, et Queirolo a dû manier le ciseau à travers les mailles du filet. On sent que son principal souci a été ce filet, dont l'exécution est du reste parfaite. Mais si le travail est sans conteste habile, combien lamentable est l'idée qui y a présidé! Un Français, qui voyageait en Italie à l'époque où le *Disinganno* et les autres sculptures de la chapelle furent exécutées, M. La Lande, avait raison d'écrire au sujet du *Disinganno* que « la grande difficulté du travail et la patience qu'il exigeait font tout le mérite de ce groupe singulier. » Il n'en a aucun autre

Corradini a pour honorer Cecilia Gaetani, sculpté la *Pudeur* : une femme nue, recouverte d'un voile transparent, au travers duquel se voient tous les détails du corps : seuls, les mains et les pieds sont libres. La statue a dû elle aussi demander beaucoup de patience : l'exécution est habile, mais quelle décadence de l'art n'atteste-t-elle pas ! Corradini eut du reste une spécialité de femmes voilées : on en connaît au moins deux autres, presque identiques à celle de la chapelle San Severo.

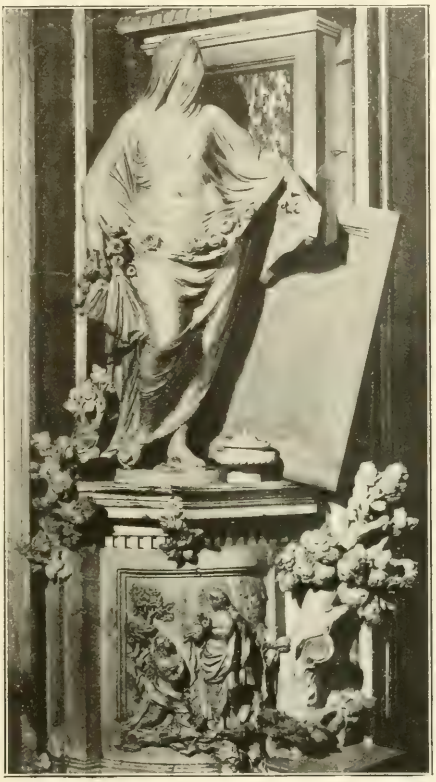


Photo Broge.

Chapelle San Severo. La Pudeur, par Corradini.

Sammartino, qui a laissé d'assez nombreuses œuvres dans les églises de Naples [1], a terminé le *Christ mort*, qu'avait commencé Corradini. C'est encore une statue voilée. Le Christ est étendu, entièrement recouvert d'un suaire qui laisse voir tout le corps. Il produit une impression pénible, nullement une impression d'art Il a dû falloir un long effort pour sculpter un pareil sujet, mais l'exécution ne laisse apparaître aucune imagination : on la sent comme mécanique. La main a travaillé, et l'esprit pas.

[1] Voir notamment, Moïse et Aaron, sur la façade des Gerolomini, et plusieurs sculptures à San Martino. — On trouve des sculptures baroques dans toutes les églises de Naples.

Le baroque eut, même à Naples où il fut si apprécié, une existence éphémère. En peinture, beaucoup d'élèves de Solimena ne tardèrent pas à se rendre compte de ses exagérations et de ses défauts. Giuseppe Bonito, né en 1707, fut de ceux-là.

Photo Anderson.

Musée National.
La Modestie, par Sammartino.

Très différent de son maître, dont cependant on retrouve les signes dans plusieurs de ses œuvres, *Bonito* s'est efforcé de peindre la vie, sans maniérisme, ni artifices conventionnels. Sa production a été considérable : il a peint des sujets religieux, et aussi de très nombreux tableaux de genre et des portraits remarquables. Parmi les premiers, il faut citer la *Vergini della Mercede*, une de ses premières œuvres, où l'influence de Solimena est encore très visible; la *Vierge apparaissant à Saint Charles Borromée*, ces deux tableaux dans l'église Graziella; la *Charité*, du plafond de la sacristie de l'église du Banco di Pieta; la *Bénédiction du temple de Salomon*, de la voûte de Santa Chiara; une *Sainte Famille*, et le *Calvaire*, à San Giovanni e Teresa all' Arco Mirelli; *Saint-Raphaël*, *Sainte-Marguerite de Cortone*, à San Raffaele; l'*Annonciation de la Vierge*, le *Mariage de la Vierge*, la *Naissance de Jésus*, la *Circoncision*, la *Dispute des docteurs*, dans la cathédrale de Vico Equense; l'*Immaculée Conception* dans la chapelle royale de Caserte; *Jésus et Saint Pierre*, au dôme de Castellammare, etc. — Les principaux tableaux de genre sont le *Maître d'école*, la *Maîtresse de broderie*, qui appartiennent aujourd'hui à Mr. Giovanni Giardini, d'une extrême vérité d'expression; l'*Opération du chirurgien* (à Mr. Licata); la *Tireuse de cartes* (à Mr. Tesorone); des petits tableaux galants, d'une facture légère et ironique (au marquis Patrizi), etc. — Les portraits

de membres de la famille Lignola, ceux de Leonardo V di Tocco et du prince d'Acaia et Montemiletto, celui de Luigi Moncada (au musée Filangieri), sont en tous points remarquables, et rappellent les plus fortes œuvres flamandes. On voit aussi de Bonito, au Palais-Royal, deux tableaux, représentant l'un les *Membres de l'ambassade de Turquie*, venue à Naples en 1741, l'autre les *Membres de l'ambassade de Tripoli*, venue à

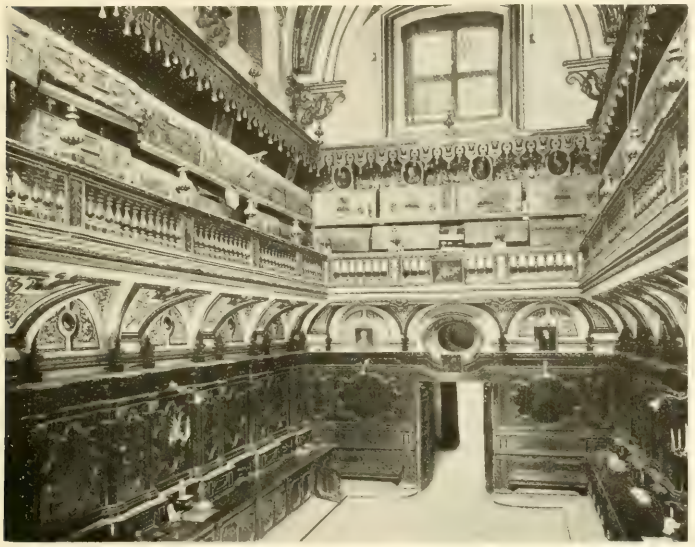


Photo Brogi.

San Domenico Maggiore. La sacristie. En haut, les cercueils des princes de la maison d'Aragon.

Naples l'année suivante, admirablement exécutés. Peintre officiel de la Cour, directeur de l'Académie de dessin et de nu, de 1755 à sa mort (1789), tenu en grande estime par le roi et la noblesse, Bonito exécuta encore beaucoup d'autres peintures : il a fait notamment plusieurs cartons des tapisseries célèbres représentant l'histoire de Don Quichotte, qui furent exécutées par la fabrique royale de tapisseries de Naples, créée en 1737 ; il a peint aussi des fresques au château de Portici, et au Palais-Royal de Naples... Si quelques-unes de ses œuvres religieuses se ressentent encore du maniérisme de Solimena, beaucoup d'autres sont d'un dessin excellent et d'une composition très étudiée : peut-être prit-il modèle sur

Caserte, prise de San Leucio, que lui avait commandée une grande-duchesse de Russie. Il exécuta ensuite de nombreuses aquarelles ou huiles pour Ferdinand IV, dont beaucoup sont à Caserte. On lui doit des vues de Castellammare, de Sorrente, des ports de Naples, de Livourne, de Gaète, beaucoup de tableaux de chasse, — car il accompagnait le Roi dans tous ses déplacements. Ses paysages sont soigneusement exécutés, mais

Photo Alinari

Musée de San Martino. Crèche : XVIII^e siècle

empreints d'une sorte de tristesse septentrionale, qui contraste avec la fougue habituelle du Midi. C'est à la demande de Hackert qu'Andres vint à Naples et restaura plusieurs tableaux, entre autres la *Danae* du Titien, la *Pieta* d'Annibal Carrache, et la *Déposition de Croix* de Ribera (V. ci-après p. 135). Quand les Français entrèrent à Naples, Philippe Hackert, qui s'était réfugié avec son frère au palais Cellamare, fut expulsé de la ville. Il se fixa à Livourne, puis à Florence.

Tischbein était né en 1751. Il voyagea en Italie, vint à Rome et à Naples avec Gœthe en 1787. A Naples, il se lia avec Hamilton, et avec

Emma Lyon, qui posa pour Iphigénie dans son grand tableau *Iphigénie et Oreste*. A la mort de Bonito, en 1789, il devint directeur de l'Académie de Naples, où il réagit avec vigueur contre la peinture « alla Solimenesca ». Il quitta Naples en 1799, et visita longuement l'Italie et l'Allemagne. A son retour au pouvoir, Ferdinand IV le sollicita en vain de revenir dans sa capitale. Il mourut en 1820, laissant des Mémoires fort intéressants. Ses portraits, ses tableaux historiques, ses compositions « impérialistes » (V. chap. VIII), sont très nombreux.

La sculpture et l'architecture suivirent la même évolution que la peinture.

La sculpture sur bois montre très nettement l'alliance qui a été tentée, et souvent heureusement réalisée, du baroque et d'un style plus classique, moins recherché. Les portes de l'église et de la sacristie du Carmine, de San Gregorio Armeno (appelée communément San Liguoro), des palais Maddaloni, Stigliano, d'Angri, Montemiletto, du monastère de San Antoniello, etc., qui datent du XVIII[e] siècle, sont d'une décoration très riche, mais souvent de bon goût, et dépourvues d'exagérations fantaisistes [1].

Il convient encore de noter tout spécialement l'art de la porcelaine, auquel Naples s'adonna très heureusement au XVIII[e] siècle. Charles III, qui avait épousé Marie-Amélie de Walpurga de Saxe (1738), voulut que Naples eût comme la Saxe ses porcelaines. C'est à lui qu'on doit la *fabrique de Capodimonte*, qui produisit en porcelaines et en biscuits tant d'œuvres remarquables. Le chimiste Schepers, qui possédait seul à l'époque les secrets de la fabrication de la porcelaine, en fut le premier directeur. On chercha longtemps de la terre à cuire, et finalement on adopta celles de Fuscaldo et de Paola en Calabre. L'usine, un grand édifice rectangulaire, très simple, fut édifiée par l'architecte Sanfelice dans le parc royal de Capodimonte : les machines et les fours furent construits avec le plus grand soin. A partir de 1743, la fabrique donna un rendement régulier : les plus habiles modeleurs et miniaturistes de l'époque, Giuseppe et Stefano Grue, Giacomo Nani notamment, y travaillèrent. On prit pour modèles des sujets de Saxe ou de Chine, mais en ayant soin d'y apporter toujours des modifications. Le beau cabinet en porcelaine, imitant la porcelaine chinoise, qu'on voit actuellement à Capodi-

[1] Les portes plus simples de Saint-François-de-Paule, de Santa Maria delle Grazie, du palais Scaletta, du palais Partanna, dans le style grec, de Santa Maria di Piedigrotta, du Musée Filangieri, dans le style médiéval ou Renaissance, très artistement travaillées, sont postérieures, et datent de la première moitié du XIX[e] siècle.

monte, fut terminé en 1759, et coûta 70.000 ducats. Il fut placé d'abord dans la villa de Portici, et c'est seulement en 1860 qu'il fut transporté dans le palais actuel de Capodimonte[1]. Un magasin de vente des porcelaines de la fabrique royale fut établi d'abord à côté du théâtre San Carlo, puis tout près de l'entrée même du Palais-Royal. En 1759, quand il quitta Naples pour l'Espagne, Charles III emporta tout ce qui servait à la fabrica-

Photo Brogi

Musée de Capodimonte.
Ferdinand Ier, la reine Caroline et leurs enfants, par Angelica Kauffmann.

tion, et fonda à Madrid l'usine du Buen Retiro. Pendant plusieurs années, Naples ne fabriqua plus de porcelaines. Mais en 1771, Ferdinand IV rétablit cette industrie d'art non à Capodimonte, mais dans le château royal de Portici, et plus tard dans les jardins du Palais-Royal de Naples (à peu près à l'endroit où sont actuellement les deux chevaux de bronze). Ce fut alors la grande époque de la pâte dure (caolin de Caprarola), succédant à la pâte tendre qu'on avait d'abord employée. On s'inspira surtout de la statuaire antique, dont tant d'œuvres étaient

[1] Le palais a été terminé de 1831 à 1839. On a utilisé les bâtiments construits pour la fabrique de porcelaine. V. *infra*, p. 134.

importées à Naples des propriétés des Farnèse. En 1782, on commença la fabrication des biscuits qui eurent un succès considérable. Les Français, en 1799, saccagèrent la fabrique, et emportèrent un très grand nombre de biscuits et de porcelaines. Un des plus beaux — qu'ils épargnèrent peut-

Musée de Capodimonte. Cabinet chinois en porcelaine de Capodimonte

être à cause de son importance et de la difficulté de le transporter — fut le groupe de *Jupiter foudroyant les géants*, œuvre splendide de Tagliolini, qu'on voit aujourd'hui à Capodimonte. Au retour de Ferdinand, la fabrication reprit, et de cette période datent encore de très belles pièces, comme le groupe d'*Apollon sur son char entouré des Muses*, le *Triomphe de l'Amour et Psyché*, *Bacchus et l'Amour*, le *Jugement de Pâris*, etc. En 1805, lors du second départ des Bourbons, la fabrique devint une entre-

prise privée sous la direction de Jean Poulard-Prad, qui la garda même après le retour de Ferdinand IV en 1815. Mais la fabrication périclita : on se contenta surtout de faire venir des porcelaines françaises de Sèvres, et

Photo Anderson.

Musée de San Martino Le Jugement de Pâris, porcelaine de Capodimonte.

de les décorer avec des miniatures. En 1836, lors d'une épidémie de choléra, la fabrique cessa toute production, et vendit ses modèles et son matériel à la fabrique de Doccia, propriété du marquis Ginori, en Toscane, qui existe encore aujourd'hui.— Le musée établi dans le palais de Capodimonte et celui de San Martino permettent d'étudier très complè-

tement l'histoire des porcelaines et des biscuits de Capodimonte (Napoli nobilissima, t. III, p. 131, 182).

Du XVIII[e] siècle, datent à Naples de nombreux palais conçus et exécutés dans un style plus simple, moins exagéré que le baroque. La ville subit aussi de multiples transformations et embellissements.

Le *Palais Royal*, qui fut construit fort lentement et par étapes successives, — il avait été commencé en 1600 par Fontana, — a été considérablement agrandi en 1735 par *Vanvitelli*[1]. Il fut incendié en 1837, et restauré postérieurement[2].

Le *théâtre San Carlo*, avec lequel communique directement le Palais-Royal, a été construit en 1737 par *Medrano*. Il fut incendié en 1816, puis réédifié sur le plan primitif.

Les *Palais de Caserte*, de *Portici* (V. chap. IX, de *Capodimonte* (V. ci-après), la *Favorita* (V. chap. IX), datent aussi du XVIII[e] siècle. Ils furent construits sous Charles III.

Le *Palais de Capodimonte* a été édifié par *Medrano*[3]. C'est une construction extrêmement lourde, dont l'effet n'est heureux que si elle est vue de très loin,... du centre de Naples. Tout autour sont de vastes jardins, qui contiennent le casino de la Reine, petit pavillon de chasse, un ancien ermitage des Capucins, construit en 1817, et une faisanderie célèbre.

Le palais abrita pendant longtemps les collections farnésiennes; plus tard, après le départ de Charles III, il fut choisi comme résidence pour l'infant don Filippo. La construction fut continuée sous Ferdinand I[er], et

[1] *Vanvitelli* de Rome fut avec *Sanfelice*, *Medrano* et *Fuga* (à qui on doit notamment, l'Albergo dei Poveri, et les Granili [v. chap. IX]), un des architectes qui travaillèrent le plus à Naples au XVIII[e] siècle, dans le style non baroque. On lui doit, outre la Villa Nazionale et le Palais Royal, le palais de Caserte, San Marcellino, la reconstruction de l'Annunziata, les palais d'Angri dans la via Roma, et Genzano dans la via Medina. C'est sur ses plans qu'ont été réparée la coupole du Gesu Nuovo, et édifiée sur la Piazza del Mercatello la statue équestre de Charles III.

[2] Les deux chevaux — de fer, et non de bronze comme on le croit d'ordinaire, — qui sont placés le long de la grille des jardins du Palais-Royal, ont été donnés en 1846 par l'empereur de Russie Nicolas I[er] à Ferdinand II, en souvenir de la visite qu'il avait faite à Naples l'année précédente. Ils sont du baron Cloot, qui exécuta également les quatre chevaux du pont Dutchkoff à Pétersbourg. Les piedestaux ont été décorés par Cali.

[3] La strada Nuova di Capodimonte qui conduit au Palais a été commencée sous la domination française; les travaux ont été inaugurés par Murat le 24 mars 1809. — Sur la colline de Capodimonte ont été édifiées de fort belles villas qui jouissent d'une vue merveilleuse. L'une des plus célèbres est la villa del Balzo, qui appartient aujourd'hui au marquis Medici. Cette villa a été construite en 1800, sur l'emplacement d'une ancienne résidence d'été des dominicains de Santa Caterina a Formello. Le lieu avait dû être fréquenté dans l'antiquité: on a retrouvé un curieux sarcophage de marbre, une statue, et un colombaire.

ne fut véritablement achevée qu'en 1839 sous Ferdinand II, qui y dépensa deux millions de piastres. Ferdinand Ier chargea plusieurs des peintres allemands dont il était entouré, Mengs, Angelica Kauffmann, Kniep, Füger, les frères Hackert, Tischbein, de réparer un certain nombre de

Photo Anderson.

La rue et la place Santa Trinita Maggiore. Obélisque et église du Gesu Nuovo.

tableaux que le transport de Parme ou de Rome à Naples avait détériorés[1]. Les collections furent plus tard installées au Musée National, et on réserva les salles du palais pour les œuvres d'artistes vivants, de préfé-

[1] Les Français emportèrent plusieurs tableaux célèbres ; Ferdinand IV, en 1806, quand pour la seconde fois il dut quitter son royaume, fit de même, et porta à Palerme un grand nombre d'œuvres remarquables. Quelques-unes ont été restituées.

rence napolitains. La galerie de peinture actuelle fut organisée surtout depuis 1804, sous la direction très habile de Domenico Morelli, Federico Maldarelli et Annibale Sacco.

On peut suivre aisément à Capodimonte le développement de la peinture napolitaine contemporaine, l'école classique avec ses tableaux de héros ou de divinités grecques et romaines, et l'école réaliste — la double

Photo Varoli

La place du Plébiscite
A gauche, la Préfecture (au-dessus, San Martino et le château S^t-Elme ; à droite, le Palais Royal.

école réaliste — de Morelli et de Palizzi (V. ch. VIII). De Morelli, le Musée possède les *Iconoclastes*, le *Tasse et Éléonore*, les *Martyrs*, un *Néophyte*, les *Corps des Martyrs au ciel*; d'Angelica Kauffmann, plusieurs portraits, dont celui célèbre de *Ferdinand IV et de sa famille*; des toiles de Vigée Le Brun, de David, de Gérard; des tableaux historiques; une splendide collection de porcelaines et de biscuits de Capodimonte; quelques-unes des tapisseries de 1778 représentant l'histoire de Don Quichotte; une collection d'armures, etc., etc.

Le palais est habité actuellement par le duc et la duchesse d'Aoste. Pour le mettre plus facilement en communication avec Rome, on songe

à le relier par un embranchement direct à la nouvelle voie ferrée qui sera construite entre Rome et Naples. (V. ci-après p. 148

La strada di Chiaia[1], qui fut jadis une partie de la via Puteolana reliant Naples à Pouzzoles, ne fut comprise dans l'enceinte de Naples qu'en 1539 sous Pierre de Tolède. Jusqu'en 1636, ainsi que l'a expliqué M. Colonna di Stigliano, elle ne communiquait avec le Pizzofalcone que par une mauvaise rampe presque impraticable. En 1636, on

Photo Varoli

La villa Nazionale et la Riviera di Chiaia au fond, le Pausilippe.

améliora un peu — fort peu — celle-ci, mais on construisit un pont au-dessus de la Chiaia pour faire communiquer le Pizzofalcone avec la colline de San Martino. En 1834, le pont fut restauré, et la rampe remplacée par l'escalier couvert à trois étages, dont on se sert encore aujourd'hui.

La strada di Chiaia était autrefois fermée du côté de la mer par une

[1] A l'angle de la strada di Chiaia et de la strada Santa Caterina, sur la pente de la colline de San Martino, était au XVIII[e] siècle le palais Cellamare, qui fut l'un des plus beaux de Naples, et a aujourd'hui perdu sa splendeur passée. — A noter encore, parmi les grands monuments construits à Naples au XVIII[e] siècle sous Charles III et Ferdinand, l'Albergo dei Poveri par Fuga, dans la strada Foria ; l'édifice qui sert actuellement de lycée, sur la piazza Dante.

porte qui fut plusieurs fois restaurée, et finalement abattue en 1782. Des alignements successifs ont peu à peu donné à cette rue sa forme actuelle. Elle était au XVIII^e^ siècle, et aussi pendant la première moitié du XIX^e^, le rendez-vous des élégances napolitaines. Elle est aujourd'hui encore très fréquentée.

La riviera di Chiaia est bordée de beaux palais qui datent presque tous de la fin du XVII^e^ siècle ou du début du XVIII^e^. Dès cette époque, la riviera présentait à peu près l'aspect qu'elle a aujourd'hui. C'est au début du XVI^e^ siècle qu'on commença de dessécher son sol marécageux, et de planter des jardins. Les palais Satriano, Ischitella (occupé aujourd'hui par un hôtel), Ulloa, Serracapriola, surtout les palais Scaletta et Sirignano ont été des résidences somptueuses, aujourd'hui hélas défigurées.

La Villa Nazionale a été créée en 1780 et considérablement agrandie depuis cette époque. Elle fut organisée par Vanvitelli. Pendant longtemps, on l'a réservé, d'après M. Benedetto Croce, « aux personnes civilement et décemment vêtues » : les gens en livrée et les pauvres n'y avaient pas accès. Elle était fermée à chacune de ses extrémités par des grilles, flanquées de pavillons où se vendaient des rafraîchissements. De chaque côté, parallèlement à la mer, deux belles allées de tilleuls ; plusieurs statues antiques de Pompéi et de Pouzzoles, et des fontaines. Le *Taureau Farnèse* fut pendant longtemps placé sur la fontaine centrale en stuc, qui était l'œuvre de Sanmartino. C'est à la Villa Nazionale que se tinrent après 1780 les foires annuelles de Naples, qui, depuis 1738, avaient lieu devant le Palais-Royal. Elle est actuellement une délicieuse promenade, très ombragée, ornée d'un grand nombre de statues, et de la belle fontaine de d'Auria, autrefois à Santa Lucia. Au centre est l'aquarium, fondé en 1872, dont les collections sont uniques au monde.

Le XIX^e^ siècle a fait naître à Naples, comme ailleurs, un art très différent de celui du XVIII^e^. Naples a compté, et compte encore, des artistes de grand talent, qui maintiennent le renom artistique auquel elle a si justement droit. — Elle a subi également des transformations et des agrandissements multiples qui lui ont donné son aspect actuel.

Photo Brogi

La place du Plébiscite et Saint-François-de-Paule. Statues équestres de Charles III et de Ferdinand I[er]. (Sur la hauteur, le château Saint-Elme et San Martino.)

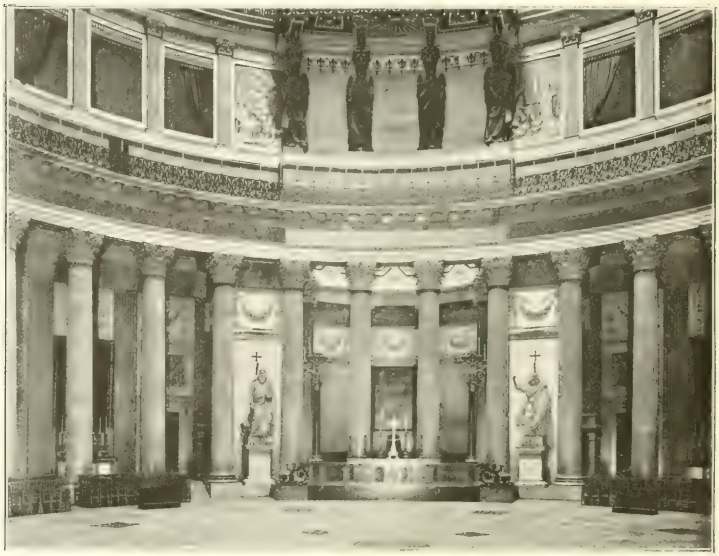
CHAPITRE VIII

LA NAPLES MODERNE

Après le maniérisme de Luca Giordano, de Solimena, de Tiepolo, de Conca, et de tant d'autres, — de Watteau aussi, car le maniérisme ne fut pas seulement italien, — prit naissance en Europe « l'impérialisme », — si on peut employer ce terme pour désigner l'art du premier empire, art tout guerrier, qui copia, adapta le style gréco-romain, reproduisit les grands guerriers et les grands héros de l'antiquité, Ajax, Hercule, Thésée, Thémistocle, habilla les rois et les empereurs modernes à la romaine. L'art au début du XIX[e] siècle eut le même but qu'au début du XVII[e], mais usa de moyens très différents : il visa à l'effet, fut surtout un art décoratif et imposant. Ce fut l'époque en sculpture de Canova et de Thorwaldsen, en peinture de David. A « l'impérialisme », qui finit avec la chute de l'Empire, succéda l' « orientalisme » et le « romantisme », dont Géricault avec le *Naufrage de la Méduse*, Delacroix avec la *Barque du Dante* et le

Massacre de Scio, Paul Delaroche avec les *Girondins*, Vernet, Decamps, furent les maîtres.

Naples connut les deux tendances successives de l'impérialisme et du romantisme. *Canova* a laissé à Naples plusieurs œuvres intéressantes, notamment la statue équestre de Charles III sur la place du Palais-Royal, devant l'église Saint-François-de-Paule [1]. Sa statue de Ferdinand I^er^,



Saint-François de Paule. Intérieur

habillé en empereur romain, qu'on voit au Musée National, est au contraire peu heureusement traitée : l'œuvre n'est remarquable que par son poids 90 quintaux et sa hauteur 3^m^,00 [2].

L'église *Saint-François-de-Paule*, qui fut commencée en 1815 sur les ordres de Ferdinand, et à l'occasion de son retour au pouvoir, est la preuve en architecture de la tendance gréco-romaine. Elle rappelle par sa

[1] L'autre statue équestre de même style, sur la même place, celle de Ferdinand IV, est du napolitain Cali.

[2] *Idem ibidem*, la statue de Conradin, dans l'église du Carmine.

forme le Panthéon de Rome, et par la colonnade qui la précède, Saint-Pierre. La construction a duré quatorze ans. L'intérieur est orné de nombreuses statues par Tommaso Arnaud (*Saint Augustin*), Cali (*Saint Jean Chrysostome*), Tito Angelini (*Saint Ambroise*), Fabris (*Saint Marc*), Finelli (*Saint Mathieu*), etc. Les toiles de Camuccini (*Saint François de Paule ressuscitant un mort*) et surtout de Benvenuti (*la Communion de Saint Ferdinand*) sont excellentes

Phot. Br...

Place San Ferdinando

Camuccini et *Benvenuti* ont été parmi les meilleurs représentants en Italie de la peinture romantique. A leurs noms, il convient d'ajouter, pour la peinture romantique napolitaine, ceux de plusieurs autres artistes, dont la production s'échelonne dans les deux premiers tiers du XIX[e] siècle : *Lapegna*, *de Laurentiis*, *Venuti*, *Cammarano*, *Marsigli*, *de Vivo*, *Guerra*, ont laissé à Naples, au Palais-Royal, à Capodimonte, à Caserte, dans diverses églises, d'assez nombreuses toiles. Ils furent les élèves d'abord, puis les maîtres de l'Académie des Beaux-Arts de Naples, dont Mr. Borzelli a excellemment écrit l'histoire jusqu'en 1860. On trouvera dans son étude l'indication complète de tous les représentants de la peinture napolitaine pendant la première moitié du XIX[e] siècle : aucun d'eux n'a

cherché à secouer le joug du conventionnalisme qui était alors de mode.

Mr Borzelli a suivi également la sculpture napolitaine à travers l'Académie des Beaux Arts. *Cali. Solari. Angelini. Crescenzo. Persico.*

Gradini di Chiaia.

qui ont beaucoup produit, d'autres encore dont il cite les noms et les œuvres, n'ont fait que suivre les tendances de l'époque, sans s'écarter des règles étroites, et restrictives de toute liberté imaginative, qui étaient alors enseignées [1].

[1] Pendant la domination française, peintres et sculpteurs napolitains reproduisirent surtout les actions militaires des Français et de Murat.

Une renaissance artistique très complète s'est produite à Naples vers 1860. Rousseau et Corot en France, Constable et Bonington en Angleterre, avaient rénové la peinture en y introduisant la vérité et la simplicité. Leur influence fut considérable : Léopold Robert immortalisa les sujets populaires italiens, Hébert peignit *la Malaria dans les marais Pontins*; en même temps travaillaient à Rome, Ridel, Coghetti, Chierici, Consoni, d'Azeglio, Van Muyden, Bassi. A Naples, une « école de plein

Photo Brogi.

La via Partenope et le château de l'Œuf. En haut, à gauche, l'extrémité du Pizzofalcone.

air » se forma, « l'école du Pausilippe » dont les membres, *Gigante*, *Carelli*, *Vianelli*, *La Volpe*, *Palizzi*, « chasseurs au vol », « croquèrent » incessamment la nature, notant ses mille aspects fugitifs et changeants.

Filippo Palizzi fut un des peintres du milieu du XIX^e^ siècle qui eurent le plus d'action sur la peinture napolitaine. Réaliste, il se plut surtout aux tableaux champêtres : il passait tous ses étés à Cava, et en rapportait des ébauches multiples sur lesquelles il travaillait pendant l'hiver. Il fut deux fois à la tête de l'Académie des Beaux-Arts de Naples, et sans cesse s'efforça de combattre la peinture académique, conventionnelle,

qui y était encore enseignée. Domenico Morelli, qui fut avec Palizzi l'un des plus grands maîtres de la peinture napolitaine de la seconde moitié du XIX^e^ siècle, a retracé longuement dans Napoli Nobilissima la vie et l'art de Palizzi, dont il était à peu près le contemporain.

Morelli fut comme Palizzi un réaliste, un naturiste; dans un style différent de Palizzi — il a peint surtout des tableaux historiques ou religieux, — il s'est lui aussi constamment soucié de rester vrai et humain. Ses premières œuvres, *le Baiser du corsaire*, *les Martyrs sur le bûcher*, se ressentent encore des influences romantiques; mais bientôt il se libéra du convenu. *César Borgia à Capoue*, *les Iconoclastes* qui figura à l'exposition de Naples de 1855, *la Matinée florentine*, *la Barque de la vie*, un *Épisode des vêpres siciliennes* qui fut exposé à l'exposition de Florence de 1862, en même temps que *le Conseil des dix* de Celentano, *la Buondelmonte* de Altamura, et d'autres œuvres de Palizzi et de Vertunni), l'*Assomption* (dans la chapelle du Palais-Royal de Naples), ses ébauches, comme la *Déposition de croix*, *Jésus réveillant les Apôtres*, sont des œuvres très belles, pleines de sentiment, à la fois dans la forme et dans le coloris, d'une facture robuste et noble. Ainsi que l'a rappelé Mr Dalbono, il exposa avec un très grand succès à l'exposition de Paris de 1867 : Gerôme, Meissonnier, Regnault prisaient fort ses toiles, de même que celles des autres représentants de l'école napolitaine d'alors, *Palizzi*, *Altamura*, *Celentano*, *Cortese*, *Vertunni*, ou celles de leurs jeunes élèves, dont plusieurs devinrent célèbres, *Miola*, *Netti*, *Boschetto*, *Parisi*, *Tofano*, *Toma*[1]. En 1878, Morelli peignit *la Tentation de Saint Antoine*, qui fut l'une de ses meilleures œuvres[2].

Parmi les sculpteurs napolitains de la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, réalistes, une place à part doit être faite à *Vincenzo Gemito*, né en 1852. Son *Joueur*, son *Pêcheur*, surtout son « *Acquaiolo* » vendeur d'eau), ses bustes de *Carmela*, de *Rosa*, d'*Anna Gemito* sont presque tous des chefs-d'œuvre. Meissonnier le tenait en très haute estime. En 1886, le gouvernement italien lui commanda la statue de Charles V pour la façade extérieure du Palais-Royal, un peu plus tard un « triomphe » comme surtout

[1] De Toma, né en 1858 : *Au temps de l'Inquisition*, *Clément VII*, *Louise Sanseverino en prison*, la *Confession des prêtres*, le « *Foro* » de l'*Annunziata*, la *Place des cendres de Venise*, le *Roman au cloître*, le *Viatique*, et beaucoup d'autres œuvres excellentes, dont quelques unes sont au Musée de Capodimonte.

[2] Les peintres Dalbono, Michetti, Mancini, Fabron, Rema, Vetri, Ragione, Brancaccio, qui appartiennent à la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, méritent également d'être cités.

de table pour le palais de Capodimonte. Gemito, neurasthénique, douta de son talent : pendant plusieurs années, l'esprit malade, entouré des soins vigilants de ses amis et de ses admirateurs, notamment de la duchesse d'Aoste, qui l'accueillit souvent à Capodimonte, il ne produisit plus rien. Il est à présent entièrement rétabli, et travaille comme par le passé. C'est l'un des plus grands sculpteurs de l'Italie contemporaine [1].

Photo Amato

La Marina le long du port.

Durant tout le XIX[e] siècle, de très nombreux et importants travaux ont été effectués à Naples qui, peu à peu, l'ont transformée, et lui ont donné son aspect actuel. Murat fut un des souverains qui s'occupa le plus de l'embellissement de la ville [2]. On lui doit notamment la via di Posi-

[1] A citer encore parmi les sculpteurs réalistes de la deuxième moitié du XIX[e] siècle (un peu antérieurs à Gemito), Amendola, d'Orsi, Alfano, Jerace, Ximenes.

[2] Caroline Murat fit décorer et meubler très richement le palais royal de Naples, et celui de Portici, où elle demeura souvent. Une partie du mobilier provenait de l'Elysée, qu'elle avait habité à Paris avant de venir à Naples. Jacob, l'ébéniste célèbre, exécuta pour elle, comme pour tous les princes de la famille Bonaparte, de nombreux meubles qui sont actuellement dans les appartements privés du palais royal de Naples. Dans

lippo [1], la façade de San Carlo, la place du Plébiscite, le jardin botanique, l'alignement de la via Foria, le champ de Mars, et la magnifique voie de Capodichino, qui ne fut pas achevée. A l'entrée de cette voie, avait été projeté un grand arc de triomphe, haut de 30 mètres et large de 60. L'arc ne fut malheureusement pas construit.

Des *sventramenti* (éventrements) successifs ont amené la démolition de quartiers entiers : les quartiers de Santa Lucia, de Pendino, de Porto, de Chiaia [2], ont été ces dernières années entièrement transformés. Des rues nouvelles, larges et aérées, ont succédé aux ruelles étroites et malsaines : les travaux du cours Victor-Emmanuel, à mi-hauteur de la colline de San Martino, ont été inaugurés en 1853 et, poursuivis très lentement jusqu'en 1860, achevés en 1875 [3] ; le Corso Umberto, la via Tasso, la plupart des

les salles ouvertes au public on peut voir cependant un très beau secrétaire empire de Jacob.

[1] Tout le long de la strada di Posilippo sont de s villas exquises, dont les jardins descendent en pente douce jusqu'à la mer. Beaucoup, comme la villa Rocca Romana, ont des grottes. La plupart datent du début du XIXe siècle. A cette époque, deux Napolitains Michele Fiorillo et Giuseppe Pucci, étaient propriétaires de presque tous les terrains de la côte, qu'ils vendirent peu à peu.

[2] Mr. Fabio Colonna di Stigliano a publié une étude fort intéressante sur le « borgo di Chiaia », qui s'étendait entre la strada di Chiaia et la Torretta, et occupait tout le quartier appelé aujourd'hui Rione Amedeo. La via Puteolana le traversait de part en part, suivant à peu près les rues nommées actuellement Strada Cavalle rizza, Santa Maria in Portico et Ascensione. La place des Martyrs est bordée par trois beaux palais, le palais Nunziante qui date de 1855, le palais Portana qui date de 1745 et fut construit par Gioffredo, et le palais Calabritto qui a des façades sur la via Calabritto et la piazza della Vittoria et date du XVIIe siècle. Vanvitelli y fit des restaurations importantes. La colonne des Martyrs, qui occupe le milieu de la place, a été érigée en l'honneur des Italiens morts pour la liberté pendant les révolutions de 1799, de 1820, 1848 et 1859. Elle est l'œuvre de l'architecte Enrico Alvino, qui a transformé une colonne plus ancienne élevée à la « Madonna della Pace ». Le « borgo di Chiaia » renferme encore dans ses ruelles étroites beaucoup de vieux palais, de vieilles églises et de vieux couvents, tout pleins de souvenirs historiques : le palais Bisignano, le palais Torella du XVIIe siècle, les églises Santa Caterina, au coin de la via dei Mille, San Pasquale, dell'Ascensione, Santa Maria in Portico. La caserne de cavalerie de San Pasquale occupe l'emplacement d'un palais célèbre où résida longtemps Pierre de Tolède. Beaucoup de rues nouvelles ont été percées : en bordure même de la via dei Mille, à côté de maisons neuves, de vieilles demeures : les palais Filangieri, d'Avalos, Roccella, l'église et le couvent de Santa Teresa. Tout près de la piazza Vittoria Colonna, s'élevait au XVIIe siècle la splendide villa Manso, où séjourna le Tasse. Cette villa n'existe plus aujourd'hui. La via Amedeo et les contreforts de la colline de San Martino sont couverts de grands jardins et de riches villas modernes. Dans l'Arco Mirelli, deux églises San Giovanni e Teresa et San Francesco degli Scarioni, l'une et l'autre du XVIIIe siècle.

[3] *La Floridiana*, délicieusement située au-dessus du quartier Amedeo, derrière le Corso Vittorio Emmanuele, appartint au ministre Saliceti, puis à son gendre, le prince de Torella, avant d'appartenir à Ferdinand Ier. Elle fut construite par Nicolini, qui édifia aussi, à la demande du roi, le grand pont reliant la Floridiana à la villa Lucia, lequel

grandes rues de Naples datent aussi du milieu ou de la fin du XIX[e] siècle. De la même époque, les belles statues de Victor-Emmanuel sur la place du Municipe, de Dante sur la place Dante, etc... Parmi les grands monuments édifiés, on peut citer notamment : la galerie Principe di Napoli, dans la via Roma, construite de 1876 à 1882 ; la galerie Umberto, en face de San Carlo, construite de 1887 à 1890 ; le palais Cuomo, via del

Photo Brogi.

Maisons sur la Marina

Duomo, dans le style de la Renaissance, construit en 1882 à la place d'un édifice du XV[e] siècle ; la nouvelle grotte du Pausilippe (V. chap. IX construite de 1882 à 1885.

Tous les grands travaux publics effectués à Naples dans la seconde moitié

existe encore aujourd'hui. Ferdinand avait en effet acheté un terrain voisin de la Floridiana, et y avait fait construire la villa Lucia. Tout autour de la Floridiana et de la villa Lucia s'étendaient de splendides jardins qu'on a conservés. L'une et l'autre furent occupées pendant longtemps par la duchesse Lucia di Floridia, seconde femme de Ferdinand. Celle-ci mourut en 1826, un peu plus d'une année après le Roi. La Floridiana appartient actuellement au prince de Gerace.

du XIX siècle, qui ont tant contribué à son assainissement, ont malheureusement amené la démolition de nombreux souvenirs artistiques et historiques.... Au surplus, la transformation de la ville n'est pas encore achevée, et, à l'heure actuelle, un quartier nouveau, plus spécialement industriel, se crée derrière la gare centrale, en vertu d'une loi du 8 juillet 1904, qui, en vue d'atténuer la misère du peuple et d'assurer une renaissance économique, a accordé des facilités spéciales aux industriels qui viendraient s'établir à Naples. Le port, la gare centrale, les abords du Castel Nuovo, sont eux aussi en pleine transformation. On projette également de construire une nouvelle voie ferrée, plus courte que la ligne actuelle, qui relierait Naples à Rome par Gaète, et qui, passant sous la ville en tunnel, servirait à celle-ci de métropolitain. D'autres grands travaux publics, comme l'adduction de l'électricité et de l'eau dans le nouveau quartier industriel, amèneront certainement encore d'importantes démolitions et reconstructions. On peut prévoir que pendant longtemps, à raison du caractère industriel et commercial qu'elle prendra, Naples se modifiera chaque jour.

Vendeur d'herbes

Pouzzoles (au fond, le cap Misène).

CHAPITRE IX

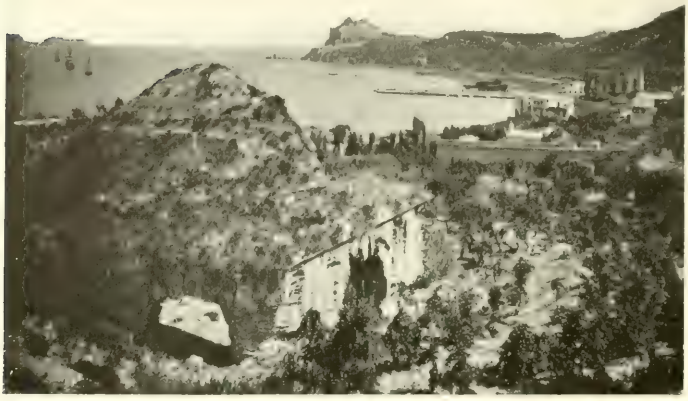
LE GOLFE DE NAPLES

Le golfe de Naples, limité à l'ouest par le cap Misène, et à l'est par la punta di Campanella, à l'extrémité de la presqu'île sorrentine, est un des plus beaux, un des plus harmonieux qui se puisse voir. Il est célèbre surtout par la richesse de la nature, et les vues merveilleuses qu'offrent ses côtes. Celles-ci ont cependant conservé de multiples souvenirs d'histoire et d'art.

Les champs Phlégréens - les champs brûlants, - ainsi appelés à cause de la composition volcanique du sol, ont été mentionnés dès la plus haute antiquité. C'est le lieu des légendes des Titans, d'Énée[1], d'Ulysse,

[1] C'est par une des grottes du lac Averne que Virgile fait descendre Enée aux enfers sous la conduite de la sibylle. La « porte des enfers » était en effet supposée dans le voisinage du lac, près de Cumes.

d'Hercule. Ils comprennent toute la contrée de Misène au Pausilippe. *Cumes*, où abordèrent les premiers Grecs qui devaient coloniser la Campanie, dont l'histoire fut si brillante, possède encore quelques restes de sa splendeur passée : des vestiges de son amphithéâtre, des pans de murs de l'enceinte de son acropole, des tombeaux, des grottes, — la grotte de la Sibylle, « qui avait cent entrées et cent sorties, d'où s'échappaient autant de voix, réponse de l'oracle ». — Des temples d'Apollon,



Baia

de Diane, des Géants, de Sérapis, ont été extraits des statues, des objets d'art précieux, qui sont aujourd'hui au Musée de Naples. Cumes, malgré la solitude, l'abandon dans lequel elle vit à présent, est riche de tous les souvenirs qui se pressent en foule dans la mémoire de ceux qui la visitent pieusement...

De l'époque grecque, les champs Phlégréens conservent encore, disséminés un peu partout, d'autres restes de constructions. Mais c'est surtout de l'antiquité romaine que de merveilleux témoins sont demeurés. Les Romains ont de bonne heure senti et compris tout le charme de Naples et de ses environs, et c'est en foule qu'ils vinrent s'y établir.

L'un de leurs premiers soins fut d'y construire des routes destinées à relier le pays à Rome. La *via Appia*, qui fut construite en 311, joignait Rome à Capoue, et fut prolongée plus tard jusqu'à Brindisi. De Capoue partait la *via Popilia*, qui par Nola et Salerne gagnait Reggio, et la *via Litoranea*, qui par Cumes gagnait Pouzzoles, et fut améliorée sous Domitien, — d'où son nom de *via Domiziana*. Pouzzoles était le grand port de commerce de Rome, et Misène, le port militaire. D'autres routes joignaient la *Domiziana* à l'*Appia* : la *via Consolari* de Capoue à Cumes, à Pouz-

Baia. Tarentelle devant le temple de Mercure

zoles et à Naples : le prolongement de la *Domiziana*, de Pouzzoles par Naples, Herculanum et Pompéi, à Nocera ; la route de Cumes à Misène, etc. Plusieurs de ces routes existent encore aujourd'hui [1] : celle qui va d'Averne à Cumes passe sous l'*Arco Felice*, magnifique arc de triomphe construit par Agrippa.

L'une des plus belles routes des champs Phlégréens, est la *via Antiniana*, prolongement de la *via Domiziana*, qui joignait Pouzzoles à Naples en passant par la Solfatare, le lac d'Agnano, Soccavo et Anti-

[1] On trouve tout le long de certaines routes des restes de monuments funéraires, notamment sur celle qui va de Pouzzoles à Capoue, dans la partie entre Pouzzoles et la Montagna Spaccata.

gnano[1]. Une autre voie de Pouzzoles à Naples passait sous la « *crypta napoletana* », la grotte du Pausilippe[2] ; une autre par la Gaiola et le cap du Pausilippe. Entre la Gaiola et Pouzzoles était la *grotte de Séjan*, longue de 600 mètres, la plus belle de toutes les grottes napolitaines. Une autre était la *grotte della Pace*, longue de plus d'un kilomètre, qui joignait l'Averne à Cumes, et fut construite par Cocceio, qui avait

Photo Brogi

Baia. Le temple de Diane

déjà percé la grotte du Pausilippe. Toutes ces grottes sont aujourd'hui encore fort bien conservées.

Il y avait aussi dans la campagne phlégréenne des aqueducs, dont le

[1] Au nord de cette route, sur une colline dominant toute l'étendue des champs Phlégréens, a été construit au XVI[e] siècle le couvent des Camaldoli, d'où la vue est merveilleuse.

[2] La vieille grotte du Pausilippe, longue de 721 mètres, large de 6[m],65 à 4[m],15, a dû être construite au III[e] ou au II[e] siècle avant J.-C. par les habitants de Naples pour faciliter leurs communications avec Dicearchia (Pouzzoles). A l'origine, on ne pouvait y aller qu'à pied ; sa hauteur ne dépassait guère celle d'un homme debout. Peu à peu, surtout par les travaux exécutés sous Pierre de Tolède et Alphonse I[er] d'Aragon, la grotte prit l'aspect qu'elle a actuellement. Au milieu est une petite chapelle, Santa Maria della Grotta, érigée sur l'ordre de Pierre de Tolède. L'éclairage par fanaux a été organisé par Joseph Bonaparte en 1806. En 1893, la grotte, qui menaçait ruine, a été consolidée et fortement restaurée. — La nouvelle grotte du Pausilippe a été construite entre 1882 et 1885.

plus important, en partie souterrain, en partie découvert, était celui qui venait du Serino. Naples dans l'antiquité était fournie d'eau par l'aqueduc della Bolla, qui prenait l'eau du Sebeto, et par l'aqueduc du Serino, qui se prolongeait par Agnano et Pouzzoles, et finissait à la *Piscina mirabilis*, grand réservoir souterrain, long de 71 mètres et large de 24, dont la voûte était soutenue par 48 magnifiques pilastres, et est encore actuellement en excellent état. L'eau de la *piscina mirabilis* était destinée aux marins de la flotte qui se tenait à *Misène*. Le port de Misène,

Photo Brogi

Pouzzoles. Le temple de Sérapis.

avec ses deux môles, construits sous Auguste par Agrippa, dont trois pilastres sont encore visibles [1], était en effet tout voisin ; il protégeait Pouzzoles, où se faisait le commerce avec le bassin méditerranéen. L'importance de Pouzzoles ne cessa que quand Claude et Trajan eurent fait construire le port d'Ostie. Pour donner à la flotte un refuge encore plus sûr que celui de Misène, Auguste fit joindre par Agrippa le lac Lucrin au lac Averne, et créa en l'an 37 avant Jésus-Christ le *port Julien*, célébré par Virgile dans les *Géorgiques* [2].

[1] A l'ouest du promontoire de Misène est la *Grotta Dragonara*, vaste pièce souterraine qui servit, croit-on, de magasin pour la flotte.

[2] Des constructions du *port Julien* ont dû faire partie les grottes qu'on visite encore aujourd'hui entre le Lucrin et l'Averne, *la grotte de la Sibylle* notamment.

De Misène à Cumes, de Cumes à Baia et à Pouzzoles, se succédaient de grands et splendides édifices publics et privés, des thermes, des théâtres, des amphithéâtres, des temples, des villas. Sur le promontoire de Misène, sont les ruines de la fameuse *villa de Lucullus* achetée plus tard par Tibère, et où celui-ci mourut. Tout près, à Misène même, était la *villa des Antonins*, des thermes, un théâtre. A Bacoli se voient encore, outre la *piscina mirabilis*, les ruines de plusieurs édifices : le *Cento Camerelle*, dont la

Pouzzoles. L'amphithéâtre

destination est incertaine ; le prétendu tombeau d'Agrippine, et des restes de villas, — sur la petite presqu'île de Punta Pennata — laquelle était percée de deux galeries, qu'on visite encore aujourd'hui, destinées à joindre Bacoli au port de Misène. Tout autour de Misène, sur la route qui joint le Mare Morto à Torre Gaveta, sur celle du lac de Fusaro l'*Acherusia Lacus* des anciens à Cumes, les ruines romaines sont innombrables.

Baia, qui fut sous l'empire une ville de plaisirs fameuse, où César, Néron, Licinius Crassus et tous les grands patriciens d'alors avaient des villas, dont les piscines pleines de murènes étaient célèbres, dont

Horace, Pline, Martial chantèrent les charmes, conserve encore aujourd'hui des restes nombreux d'édifices romains : les *temples de Diane, de Mercure, de Vénus, d'Apollon*, rappellent sa splendeur passée.

Entre Baia et Pouzzoles, beaucoup de restes de villas et d'ouvrages romains, notamment les *bains de Néron*, série de petites galeries circu-

Photo Brogi

Bacoli. La Piscina Mirabilis.

laires d'où se dégagent les vapeurs d'une source de 90 degrés, la fameuse *villa Bauli* où mourut Agrippine, le « *Puteolanum* » de Cicéron, qui appartint plus tard à Hadrien; — à *Pouzzoles*, le prétendu *temple de Sérapis*, qui fut des thermes ou un marché, les belles colonnes corinthiennes du *temple d'Auguste* sur les fondements duquel fut construit le Dôme, celles du *temple de Neptune*, surtout le grand *amphithéâtre* long de 147 mètres et large de 117, fort bien conservé ; également dans la ville haute, la *piscina Cardito* (restes d'un réservoir pour l'eau du Serino),

un cirque long de 375 mètres et large de 45. Près de là, devaient être le palais impérial, et les villas de Sylla et de Trimalcion, rendues célèbres par Pétrone. Dans la ville basse se traitaient les affaires. Le port, fort bien aménagé[1], était bordé par un portique où discutaient vendeurs et acheteurs.

Pouzzoles, et toute la riche contrée des champs Phlégréens, périclitèrent dès la chute de l'empire romain. Dans le cours des siècles, de violentes éruptions et des tremblements de terre dévastèrent le pays et achevèrent sa ruine. Si la contrée a presque partout gardé le même aspect qu'elle avait jadis, cependant les mouvements sismiques qui l'ébranlèrent en ont, en quelques endroits, changé les contours. A l'époque romaine, le lac d'Agnano n'existait pas : il ne s'est formé qu'au moyen âge, et s'est peu à peu desséché[2] ; le Monte Nuovo, entre Pouzzoles et Baia, dont le fond du cratère — très curieux à visiter — est cultivé, ne s'est formé lui aussi qu'au moyen âge, en 1538, à la suite d'un violent tremblement de terre; la Solfatare, qui domine Pouzzoles, et l'Epomeo dans l'île d'Ischia, ont considérablement augmenté de volume... Certains espèrent que les champs Phlégréens, grâce à l'adduction de l'eau du Serino, qui permet l'irrigation, et à la « direttissima » projetée Naples-Rome, qui les traversera, redeviendront, comme dans l'antiquité, des centres actifs de commerce, et recouvreront leur splendeur passée. Déjà, les établissements Armstrong près de Pouzzoles, la société allemande Ilva à Bagnoli, occupent de nombreux ouvriers, et font un trafic considérable. Il est possible, et même probable, que d'autres industriels viennent s'établir sur les rives

[1] On voit encore seize piles du môle romain.

[2] Le lac d'Agnano, qui a six kilomètres de tour, est un ancien cratère éteint. Tout le pays est, en effet, de nature volcanique. Les *Astroni*, qui sont proches du lac d'Agnano, sont eux aussi un ancien volcan, sur le cratère duquel a poussé une végétation touffue. Pendant longtemps, ainsi que l'a expliqué Mr. del Pezzo, on employa les eaux minérales, dont les sources jaillissaient en maints endroits. Les bains qu'on avait organisés furent très fréquentés jusqu'à la fin du XVI[e] siècle, les eaux — véritable panacée — ayant la propriété de guérir à peu près toutes les maladies. Il y avait autrefois trois lacs, dont deux sont maintenant desséchés. Sous Alphonse I[er] d'Aragon, de grandes chasses furent organisées dans les bois du domaine, dont une, celle donnée en l'honneur de l'empereur Frédéric III et d'Eléonore d'Aragon, en 1452, fut particulièrement brillante. Jusqu'en 1698, les Astroni restèrent une chasse réservée ; à cette époque, ils furent vendus, et ce fut Charles III qui en 1739 les fit revenir à la couronne. Des règlements sévères furent édictés pour réprimer le braconnage, mais on ne parvint jamais à l'empêcher ! Aujourd'hui encore, les Astroni sont une propriété royale, cependant depuis plus de vingt ans aucun membre de la cour n'y a chassé. Des coupes de bois annuelles s'y font, et le gibier serait du reste assez rare : il n'y a plus guère ni cerfs, ni sangliers, mais seulement du gibier d'eau... Les Astroni, qui n'ont plus leur splendeur passée, ne sont visités que par de rares touristes, qui font en voiture le tour de quelques allées.

du golfe de Pouzzoles, et que quelque richesse et quelque activité animent un jour celles-ci... Mais l'intérieur du pays restera sans doute pendant longtemps encore dans l'état inculte et abandonné où il est aujourd'hui [1].

Au delà de *Bagnoli*, la route gravit la colline du Pausilippe. Au pied de la colline, fermant le golfe de Pouzzoles, Nisida, la *Nesis* de l'antiquité, — *Nesis* veut dire petite île — que chantèrent Lucain, Pline,

Photo Amatt

Ruines d Herculanum.

Virgile, et tous ceux qui furent les amants du Pausilippe et de Baia, que devaient chanter plus tard Pontano et Sannazar. Nisida n'est plus aujourd'hui qu'un lazaret et un bagne. Celui-ci est installé dans le vieux château qui domine l'île, laquelle fut jusqu'en 1814 une propriété privée. Dans l'antiquité, l'île avait appartenu à Brutus : Cicéron y eut avec lui plusieurs entretiens fameux ; c'est là que fut ourdie la conspiration contre César, et qu'après la bataille de Philippes, Porcia se donna la mort.

[1] On consultera avec profit, sur les champs Phlégréens, l'excellent volume de Mr. Giuseppe de Lorenzo, *I Campi Flegrei*.

Sur le Pausilippe où tant de riches Romains eurent leurs villas, se voient encore des restes nombreux de constructions antiques. Les plus fameux sont outre *la grotte de Séjan*, la villa célèbre de Védius Pollion, qui appartint plus tard à Auguste, édifice dans un site délicieusement pittoresque, appelé la Gaiola[1], à quelque distance du cap de Pausilippe. On voit encore les vestiges d'un théâtre, d'un odéon, et de divers autres monuments. Des fouilles ont été entreprises en 1841. Elles donneraient

Photo Alinari

Herculanum. La maison d'Argus.

sans doute d'importants résultats si elles étaient reprises. Quelques très belles sculptures comme le groupe de marbre d'*Ino-Leucothoé*, aujourd'hui au Musée National, et une statue de *Bacchus barbu*, au British Museum, qui ont été découverts à la Gaiola, attestent la richesse des édifices qui devaient y exister.

En continuant de suivre la strada Nuova di Posilippo, qui, bordée de jardins délicieux, serpente en corniche au-dessus de la mer, puis

[1] Ce nom, qui appartient au dialecte napolitain et signifie « cave », a sans doute été donné après la découverte, et à raison de la proximité, de la grotte de Séjan.

la Mergellina, on arrive à la Torretta. Les deux *grottes du Pausilippe*, l'ancienne et la nouvelle (qui aboutissent à Fuorigrotta[1], et à l'issue desquelles une route conduit en ligne droite à Bagnoli) sont toutes proches. A côté aussi, dans des vignes au-dessus de la vieille grotte, le prétendu *tombeau de Virgile*, d'où la vue sur Naples est célèbre. Pétrarque, dit-on, s'y rendit avec le roi Robert d'Anjou, et aurait planté un laurier. L'inscription qu'on y lit a été gravée au XVI[e] siècle.

Photo Brogi.

Sorrente.

La partie est du golfe de Naples est, elle aussi, fort riche en sites fameux et en souvenirs artistiques. Du Carmine à l'extrémité de la presqu'île sorrentine, le trajet est l'un des plus exquis, pour l'esprit comme pour les yeux, qui se puisse faire.

Devant le Carmine est la *villa del Popolo*, avec une belle fontaine de marbre à trois arches. Plus loin est la maison des Giustiniani (dont les murs extérieurs sont peints de scènes copiées sur des vases étrusques), qui furent au XVIII[e] siècle de grands fabricants de porcelaines; puis la caserne de la Maddalena, qui occupe un vieux palais, fort bien conservé, de 1581.

[1] A la sortie de la grotte, à Fuorigrotta, sur la place, l'église San Vital, et le monument de Leopardi (mort en 1837).

Le pont de la Maddalena, du nom de la petite église voisine, sur le Sebeto[1], existait déjà dans l'antiquité. Le pont, qui s'appela *Pons paludis*, puis *Riccardo*, *Licciardo* ou *Guizzardo*, a subi d'importantes restaurations et transformations sous Charles III, en 1747.

Aussitôt après le pont, sont les *Granili*, longs de près de 250 mètres, édifiés par Fuga en 1779. Après la barrière d'octroi, commence le Casale di San Giovanni a Teduccio, fort sale et mal entretenu. A partir de la

Capri. La grande marine.

Croce del Lagno, la rue court entre de beaux jardins, qui se terminent en terrasse, et sous les feuillages desquels on aperçoit la mer. On arrive ainsi à *Portici* d'abord, puis à *Resina*.

[1] Le Sebeto, qui, long à peine de neuf kilomètres, a l'aspect le moins majestueux qu'on se puisse imaginer, a été honoré depuis la plus haute antiquité — on ne sait du reste pourquoi. De très anciennes monnaies de Naples portent une tête de jeune homme avec l'inscription *Sepeithos*. Le fleuve a été chanté par tous les poètes, anciens et modernes, depuis Strabon jusqu'à Boccace, Pontano et Sannazar. Il est représenté sur l'arc de triomphe du Castel Nuovo, sur la fontaine Quattro del Molo... Aujourd'hui c'est une petite rivière calme, dont une partie est captée à la source et alimente Naples, et l'autre, qui forme de nombreux canaux, arrose des *paludi*, où poussent fruits et légumes de toutes sortes.

Le *Palais royal de Portici*, au travers duquel passe la grand'route, fut construit en 1738 sur l'ordre de Charles III, en utilisant plusieurs villas préexistantes. Le Roi fit d'importantes acquisitions tout autour de ces villas, et se constitua ainsi un domaine considérable. Canevari et Medrano furent les architectes du palais, dont del Re et Bonito décorèrent les murs. Un fort beau cabinet Louis XIV, dit boudoir de la Reine, fut l'œuvre de Clémente Ruta. Toute la partie sculpturale fut exécutée en marbre de Carrare, et confiée au sculpteur Canart, de Portici. Les pavements furent

Photo Brogi

Capri. Vue prise de la villa de Tibère

faits en mosaïques. Les œuvres d'art, trouvées à Herculanum, ornaient les appartements et les jardins.

Charles III, puis Ferdinand IV, firent à Portici de fréquents séjours. En 1860, le domaine passa à l'État, qui le morcela, et en vendit plusieurs parties. Ce qui en reste est à présent dans un état complet d'abandon. Une partie seulement est occupée par l'école supérieure d'agriculture.

A *Resina*[1], petite ville mitoyenne de Portici, seul un vieux tombeau du XI^e^ siècle, dans l'église principale de Santa Maria di Pugliano mérite

[1] Le nom de Resina est venu du lieu même où le village s'est construit. Aux X^e^ et XI^e^ siècles, le mot *resina* signifiait zone champêtre, marécageuse.

d'être noté *Herculanum*, dont les fouilles sont encore très insuffisantes[1], est tout proche. Au coin de la route qui monte au Vésuve, existait, autrefois, une curieuse fontaine, appelée la fontaine di Colli muzzi.

Après Resina, la route gagne, entre de beaux jardins[2], *Torre del Greco*, dont les habitants se livrent à la pêche du corail, et qui eut beaucoup à souffrir des éruptions du Vésuve. Au delà du pont della Gatta, une rue à droite conduit à une vieille église très vénérée, Santa Maria della Bruna; à gauche, sur une petite colline boisée, un ancien couvent de Camaldules, aujourd'hui abandonné.

On arrive à *Torre Annunziata*, où se fabriquent des armes et des macaronis, par une grande rue qui, avec ses villas et ses portiques baroques, a conservé tout le cachet du XVIII[e] siècle : c'est à la villa Ferrigni que résida sur la fin de sa vie Léopardi, et qu'il écrivit *la Ginestra;* plus loin était la « réserve royale », qui servait à alimenter les chasses de Charles III et de Ferdinand IV[3]. De Torre Annunziata partent deux routes, dont l'une va vers Pompéi, et l'autre vers Castellammare et Sorrente. En face de celle-ci, l'îlot Revigliano, la *Petra Herculis* de Pline, où était un temple d'Hercule, et où fut élevé au XII[e] siècle une église et un monastère, sur les ruines desquels Pierre de Tolède fit édifier une grande tour de guet, qui existe encore aujourd'hui Napoli nobilissima, t. VIII, p. 5.

[1] Les fouilles d'Herculanum furent commencées en 1709, par le prince d'Elbeuf. Des ouvriers puisatiers ayant découvert des marbres, le prince fit entreprendre des fouilles méthodiques. Celles-ci amenèrent la découverte d'un temple rond et d'un grand nombre de statues qui furent envoyées à Vienne, au prince Eugène de Savoie. Les fouilles furent interrompues par suite du départ de Naples du prince d'Elbeuf, puis reprises sur l'ordre de Charles III en 1738. On travailla activement de 1738 à 1768, aussi en 1828. Charles III fit transporter tous les objets mis à jour, au palais royal de Portici. Ils furent plus tard transférés à Naples, au palais des études. De 1757 à 1792, l'Académie d'Herculanum publia huit grands volumes fort complets sur les peintures, les bronzes, les lampes d'Herculanum. Le *théâtre*, la *maison d'Argus*, et les divers monuments ou rues qu'on a découverts offrent un intérêt aussi captivant que les monuments de Pompéi. Tous les menus objets trouvés sont maintenant au Musée National.

[2] Entre Resina et Torre del Greco, est la *Favorita*, qui appartint d'abord au prince d'Aci, puis vers 1770 à Ferdinand IV. Ce fut une très belle demeure, qu'entouraient de grands jardins, mais où le Roi ne résida jamais longtemps : elle ne servait que de temps à autre pour des bals. Plusieurs fêtes y furent données par Murat. Après la mort de Ferdinand, la Favorita passa à son second fils, Léopold, qui l'agrandit notablement. Après 1860, l'administration des Domaines commença de la morceler. Ismaël Pacha y résida de 1879 à 1885, puis, après son départ, on mit en vente ce qui n'avait pas été encore aliéné. La propriété a été achetée en 1892 par la princesse de Santobuono.

[3] Torre Annunziata possède plusieurs beaux souvenirs d'art, notamment *l'Annonciation*, de style giottesque, dans l'église Ave Gratia plena; *la Vierge morte*, de style byzantin, au Spirito Santo.

Castellammare[1] est construite sur les ruines de l'ancienne *Stabies*, qui fut détruite en même temps que Pompéi, en l'an 79 de notre ère. Du XIII[e] siècle datent les ruines du vieux château qui domine la ville. La

Capri. La route d'Anacapri.

villa Quisisana, restaurée par Ferdinand I[er] en 1820, occupe l'emplacement d'une villa construite par les Angevins au XIV[e] siècle.

Castellammare possède plus de vingt-cinq églises. Le Dôme a une des meilleures toiles de Bonito, *Jésus donnant les clefs à saint Pierre*, *la Visitation de la Vierge* par Giacinto Diana (1802), *la Vierge et*

[1] C'est de Naples à Castellammare que fut construite en 1838 la première voie ferrée italienne. Elle fut faite par un ingénieur français, Armand Bayard de la Vingtrie. L'inauguration eut lieu en grande pompe le 3 octobre 1839. Les premières locomotives et les premiers mécaniciens furent anglais.

Lazare, par Morelli; l'*Institution du Saint Sacrement* est attribuée à Salerno, l'*Assomption* à Lanfranc. Saint-Vincent a une belle toile moderne de Mancinelli, *la Madonna del Porto*; Santa Maria dell'Orto, un bon tableau de Borghese, *la Vierge, les anges, Saint Augustin*, *Saint Jean de Dieu*; San Francesco di Paola, des fresques de Conca, des toiles de Mattei, l'*Adoration des Pasteurs*, et *Saint Jérome*, un excellent portrait de *Saint François de Paule* attribué à Jules Romain, et surtout un plafond avec *la gloire de Saint François de Paule*, de Diana (1760), qui est une œuvre excellente.

De Castellammare, la route gagne par *Vico Equense*, *Meta*, *San Agnello*, la petite ville célèbre de *Sorrente*. Au delà, c'est *Massa Lubrense*, *Santa Agata*, *Termini*, d'où on gagne la punta di Campanella, le cap Minerve des anciens, près de laquelle se voient encore les ruines d'une villa romaine. Aux environs de Sorrente, et dans toute la région, de vieux pans de murs rappellent à chaque instant les riches habitations que les Romains firent construire dans le pays. A l'est de Naples, il n'y avait pas que Herculanum, Pompéi et Stabies, il y avait encore Equana (Vico Equense), Surrentum (Sorrente), et vingt autres petites villes, couvertes de villas, celles là mêmes que nous fréquentons encore aujourd'hui. Ces petites villes possèdent aussi, surtout dans leurs églises, de curieux souvenirs artistiques des époques plus voisines de nous. A *Vico Equense*, se voient au Dôme cinq belles toiles de Bonito; à *Meta* dans l'église de la Trinité, la *Résurrection* de Borghèse, la *Trinité* de Mancinelli; à San Michele in *Piano di Sorrento*, la *Vierge avec Saint Etienne et Saint François*, attribué à Salerno; à *San Agnello*, l'*Annonciation*, le *Mariage de Saint Joseph*, *Saint Michel archange* de de Castro, élève de Caracciolo et du Dominiquin, la *Madonna du Rosaire* de de Mura, la *Vierge avec San Agnello et San Prisco* de Mancinelli.

Sorrente, patrie du Tasse, que rappelle aujourd'hui encore le palais Sersale, où il résida en 1592, a gardé dans ses palais et ses églises beaucoup de traces de l'architecture des XIV^e^ et XV^e^ siècles. La petite porte du Dôme porte les armes de Sixte IV et de l'archevêque de Sorrente de Angelis. Elle date de 1479. — Saint-Antoine possède deux toiles, assez mal conservées, de Giacomo del Po (1698), la *Peste de Sorrente*, et *Giovanni Grillo au siège de Sorrente*.

Au Dôme de *Massalubrense* se voient la *Mère de Jésus* attribué à Salerno, et la *Transfiguration* de Marco del Pino. A Santa Maria della Misericordia, une belle œuvre de Guido Reni, la *Vierge avec l'enfant*, *Saint Joseph et Saint-François*. — Le dôme de *Santa Agata* a un splen-

dide, maître-autel florentin du XVII[e] siècle, et une bonne copie de la *Madone au poisson* de Raphaël (Napoli nobilissima, t. X, p. 141, 152).

Rares sont ceux qui connaissent les divers souvenirs artistiques de la presqu'île sorrentine. Le paysage est si beau qu'on se prive difficilement de l'admirer, les sites si captivants qu'on dédaigne d'entrer dans les vieilles églises ou les vieux palais. Et de fait, les promenades qui avoisinent Castellammare et Sorrente sont si délicieusement pittoresques, les points de vue si enchanteurs qu'on aurait tort de les négliger... Et sur les trois îles célèbres, sentinelles avancées qui surveillent le golfe de

Capri. La petite marine.

Naples, — *Capri* à l'est, au delà de la Punta di Campanella, *Procida* et *Ischia*, à l'ouest, au delà du cap Misène, — la merveilleuse beauté de la nature nuit aussi aux souvenirs d'histoire et d'art que le temps a respectés : c'est celle-là seulement au détriment de ceux-ci qu'on voit et qu'on admire. *Capri*, où Auguste et surtout Tibère se plurent à demeurer, où se voient encore, outre la *villa de Tibère*, maints autres vestiges de l'époque romaine et du moyen âge, de vieux châteaux forts et des tours de guet, Capri dont les églises et les couvents ont d'antiques fresques exquises et de curieux tableaux[1], est bien plus célèbre par la vue dont on y jouit,

[1] A Capri, dans l'ancienne chartreuse, [illegible] transformé en [illegible], une belle fresque du XVI[e] siècle, de style toscan : *la Vierge et l'enfant et [illegible]*. — A

le pittoresque de ses promenades, sa grotte d'azur[2] et la punta Tragara, l'Arco Naturale et le Mont-Solaro, que par les souvenirs archéologiques ou artistiques qu'elle a conservés. Et de même *Procida*, la *Prochyta* de l'antiquité, *Ischia*, la *Pithecusa*, l'*Œnaria* des anciens, qui dans le cours des siècles eurent tant à souffrir des tremblements de terre et des volcans dont leurs sols sont formés, — Ischia, lieu de légendes, tombeau du géant Typhée terrassé par la foudre de Jupiter, qui subit tour à tour les Sarrasins et les Pisans, se révolta contre la tyrannie angevine, puis resta jusqu'en 1734 sous le gouvernement des descendants du célèbre capitaine de Pescara, où vécurent la belle Vittoria Colonna et Marie d'Aragon, Ischia, qui eut une histoire si diverse, et a gardé maintes traces des temps troublés qu'elle connut — Procida et Ischia sont aujourd'hui visitées surtout pour leur campagne verdoyante, et les vues délicieuses que leurs petits chemins, serpentant à travers les vignes et les pinèdes, laissent apercevoir sur la pleine mer et les rives du golfe de Naples...

En rendant ainsi à la nature, sur les rives enchanteresses de ce golfe, un hommage fervent, le touriste du XX^e^ siècle ne fait que suivre l'exemple que lui ont donné les plus grands d'entre les hommes qui, avant lui, les visitèrent. Tous les artistes et tous les poètes, depuis la plus lointaine antiquité, ont goûté et célébré les charmes de Naples et de son golfe. La « douce Naples » et sa campagne aux merveilleuses couleurs, ont de tout temps donné aux sens l'ivresse : elles procurent aussi à l'esprit, par les souvenirs d'art que les siècles, durant lesquels s'est déroulée leur longue histoire, ont amoncelés en elles, les plus délicates sensations...

Anacapri, Saint-Michel possède un splendide maître-autel, qui peut rivaliser avec celui de Santa Agata. Le pavement de San Lorenzo a été fait sur un dessin de Solimena, et représente *le Paradis terrestre*.

[2] La *grotte d'azur* était connue dans l'antiquité. Pendant fort longtemps, à raison des difficultés d'accès, et aussi de la peur qu'inspirait sa couleur particulière, elle ne fut guère fréquentée. En 1826, quelques capriotes commencèrent de s'y aventurer, et c'est à partir de cette date qu'elle devint une des promenades classiques de l'île.

Phot. « Alinari »

Farniente

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Vue générale de Naples, prise du Vomero 1
Attelage Napolitain 3
Vue générale de Naples, prise du port 5
Vue générale de Naples, prise du Pausilippe 7
Vue générale de Naples (ouest) et du Pausilippe 9
La vieille grotte du Pausilippe 11
L'île de Nisida 13
Naples. Catacombes de San Gennaro 17
Musée National. Vase avec un satyre et des bacchantes 20
Musée National. Course d'amours (bas-relief) 21
Une salle des grands bronzes, au Musée National. A gauche, au premier plan, *Mercure au repos;* au second plan, *Satyre endormi*. A droite, au premier plan, un *Lutteur;* au second plan (centre de la salle), *Satyre ivre*. Adossées au mur, les *Danseuses d'Herculanum*, dont l'une est en partie cachée par un *Lutteur* . 22
Une salle des grands marbres, au Musée National. Au centre, au premier plan, *Harmodius et Aristogiton;* au troisième, *Vénus Callipyge:* au quatrième, *Satyre dansant portant Dionysos enfant* 23
Musée National. Buste de Bacchus barbu 24
Musée National. Une Victoire 25
Musée National. Orphée et Eurydice (bas-relief) 26
Musée National. Narcisse 27
Une salle des grands bronzes, au Musée National. De gauche à droite : *Silène ivre, Satyre dansant, Satyre à l'outre, Narcisse* 28
Musée National. La Vénus de Capoue 29

Musée National. Hercule Farnèse 30
Musée National. Buste de Sénèque 31
Musée National. Buste d'Homère 32
Musée National. Statue d'Eschine 33
Musée National. Satyre dansant, portant Dionysos enfant 34
Musée National. Vénus Callipyge 35
Musée National. Gaulois blessé au flanc gauche (École de Pergame) 36
Musée National. Amazone tombée à la renverse (École de Pergame) 37
Musée National. Le taureau Farnèse. 38
Musée National. Cortège bachique (bas relief) 39
Musée National. Dionysos visitant Icarios (bas-relief) 39
Santa Chiara. Bas-relief de la tribune de l'orgue (Vie de sainte Catherine) 41
Santa Restituta. Dans le bas côté, à gauche, Santa Maria del Principio 43
Santa Restituta. Mosaïque de la chapelle Santa Maria del Principio. 45
Santa Restituta. Fragments d'une clôture d'autel, dans la chapelle Santa Maria del Principio 47
Santa Chiara. La nef 49
Santa Chiara. Tombeau du roi Robert d'Anjou derrière le maître-autel 51
Santa Chiara. Tombeau de Marie, duchesse de Duras. 53
Santa Maria Donna Regina. Tombeau de la reine Marie 55
Incoronata. Fresque de la *Confession* 57
Simone Martini. Saint Louis couronnant le Roi Robert 58
San Giovanni à Carbonara. La nef, prise du maître-autel. Au fond, la sacristie; à droite, la chapelle Saint-Jean-l'Évangéliste 60
Dôme. Portail principal 62
San Giovanni de Pappacoda. Portail principal 63
San Giovanni a Carbonara. Tombeau du roi Ladislas 65
San Giovanni a Carbonara. Tombeau de Sergianni Caracciolo 66
San Angelo a Nilo. Tombeau du cardinal Brancaccio 67
Castel Nuovo. L'arc de triomphe d'Aragon. 69
Portes de bronze du Castel Nuovo. Un des battants de gauche. 71
La Porta Capuana 73
Monte Oliveto. Autel de la chapelle Piccolomini (*La Nativité*), par Rossellino . . 74
Monte Oliveto. Autel de la chapelle Mastrogiudici (l'*Annonciation*), par Benedetto da Maiano 75
Cloître de San Severino e Sosio. Fresque (Vie de saint Benoit) 77
Musée National. Pietro Donzello. La Vierge avec saint Jacques et saint Sébastien (XVe siècle) 78
Musée National. La Vierge de la grâce (Ippolito Donzello) 79
Musée National (École hollando-napolitaine). Les Rois Mages. 81
Musée National (École hollando-napolitaine). Pietà 82
Villa Nazionale. La fontaine de Santa Lucia 84
Dôme. La confession de saint Janvier (sous le maître-autel) 85
Dôme. Confession de saint Janvier. Statue du cardinal Carafa. 87
San Domenico Maggiore. Autel de N.-D. des Neiges, par Giovanni da Nola . . . 90
San Domenico Maggiore. Statue de Saint Jean Baptiste, par Giovanni da Nola. . 91
Monte Oliveto. Autel de la Vierge, par Santacroce. 92
Monte Oliveto. Autel de la Vierge, par Giovanni da Nola. 93
San Giovanni a Carbonara. Chapelle des Caracciolo di Vico, par Giovanni da Nola et Santacroce 94

San Giovanni a Carbonara. Chapelle Saint-Jean l'Evangéliste . . . 95
San Severino e Sosio. Stalles du chœur (XV^e siècle) . . . 97
La fontaine Medina sur la place de la Bourse . . . 99
Couvent de San Martino. Le cloître . . . 100
La Via Chiaia . . . 101
La Via Roma et le Largo della Carità (aspect actuel) . . . 102
Palais de Donn'Anna, au Pausilippe . . . 104
Couvent de San Martino. La sacristie . . . 106
Couvent de San Martino. Plafond de la sacristie, par d'Arpino . . . 107
Couvent de San Martino. La déposition de Croix, par Ribera, dans la salle du Trésor . . . 108
Musée National. Saint Jérôme, par Ribera . . . 109
Couvent de San Martino. Plafond de la salle du Trésor, par Luca Giordano . . . 111
San Filippo Neri. Le Christ chassant les marchands du temple (fresque), par Luca Giordano . . . 112
Couvent de San Martino. La Nativité, par Guido Reni (dans le chœur de l'église) . . . 113
Musée de San Martino. La Vierge, du Bernin . . . 114
Dôme. Intérieur de la chapelle S^t Janvier . . . 115
Dôme. Buste en argent de saint Janvier (XIV^e siècle) . . . 116
Musée National. L'Ange gardien, par le Dominiquin . . . 117
Musée National. Portrait de Masaniello, par Micco Spadaro . . . 120
Chapelle San Severo. Le Christ mort, par Sammartino . . . 121
Chapelle San Severo. Le Disinganno, par Queirolo . . . 124
Chapelle San Severo. La Pudeur, par Corradini . . . 125
Musée National. La Modestie, par Sammartino . . . 126
San Domenico Maggiore. La sacristie. En haut, les cercueils des princes de la maison d'Aragon . . . 127
Musée de San Martino. Crèche (XVIII^e siècle) . . . 129
Musée de Capodimonte. Ferdinand I^er, la reine Caroline et leurs enfants, par Angelica Kaufmann . . . 131
Musée de Capodimonte. Cabinet chinois en porcelaine de Capodimonte . . . 132
Musée de San Martino. Jugement de Pâris. Porcelaine de Capodimonte . . . 133
La rue et la place Santa Trinita Maggiore. Obélisque et église du Gesu Nuovo . . . 135
La place du Plébiscite . . . 136
La Villa Nazionale et la Riviera di Chiaia (au fond, le Pausilippe) . . . 137
La Place du Plébiscite et Saint-François-de-Paule. Statues équestres de Charles III et de Ferdinand I^er . . . 139
Saint-François-de-Paule. Intérieur . . . 140
Place San Ferdinando . . . 141
Gradini di Chiaia . . . 142
La Via Partenope et le château de l'Œuf . . . 143
La Marina (le long du port) . . . 145
Maisons sur la Marina . . . 147
Vendeur d'herbes . . . 148
Pouzzoles. (Au fond, le cap Misène.) . . . 149
Baïa . . . 150
Baïa, Tarentelle devant le temple de Mercure . . . 151
Baïa, Le Temple de Diane . . . 152
Pouzzoles. Le Temple de Sérapis . . . 153
Pouzzoles. L'amphithéâtre . . . 154

Ruines d'Herculanum 187
Herculanum. La maison d'Argus 188
Sorrente 189
Capri. La Grande Marine 190
Capri. Vue prise de la villa de Tibère 191
Capri. La route d'Anacapri 193
Capri. La Petite Marine 195
Farniente 197
Marchand de poissons 170
Naples : La Place du Municipe 171

Photo Alinari

Marchand de poissons.

Naples. La Place du Municipe.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.

CHAPITRE PREMIER

Naples sous la domination grecque et romaine

CHAPITRE II

La statuaire antique au musée de Naples. . . . . .

CHAPITRE III

Le Moyen Age à Naples

CHAPITRE IV

La Renaissance.

CHAPITRE V

La haute Renaissance . . . [illegible]

CHAPITRE VI

Le XVIIe siècle à Naples . . . [illegible]

CHAPITRE VII

Le baroque à Naples au XVIIe et XVIIIe siècle . . . 121

CHAPITRE VIII

La Naples moderne . . . [illegible]

CHAPITRE IX

Le golfe de Naples . . . [illegible]

Table des illustrations . . . [illegible]

Attelage de la campagne napolitaine

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

N
6921
N2L4
1911
c.1
ROBA